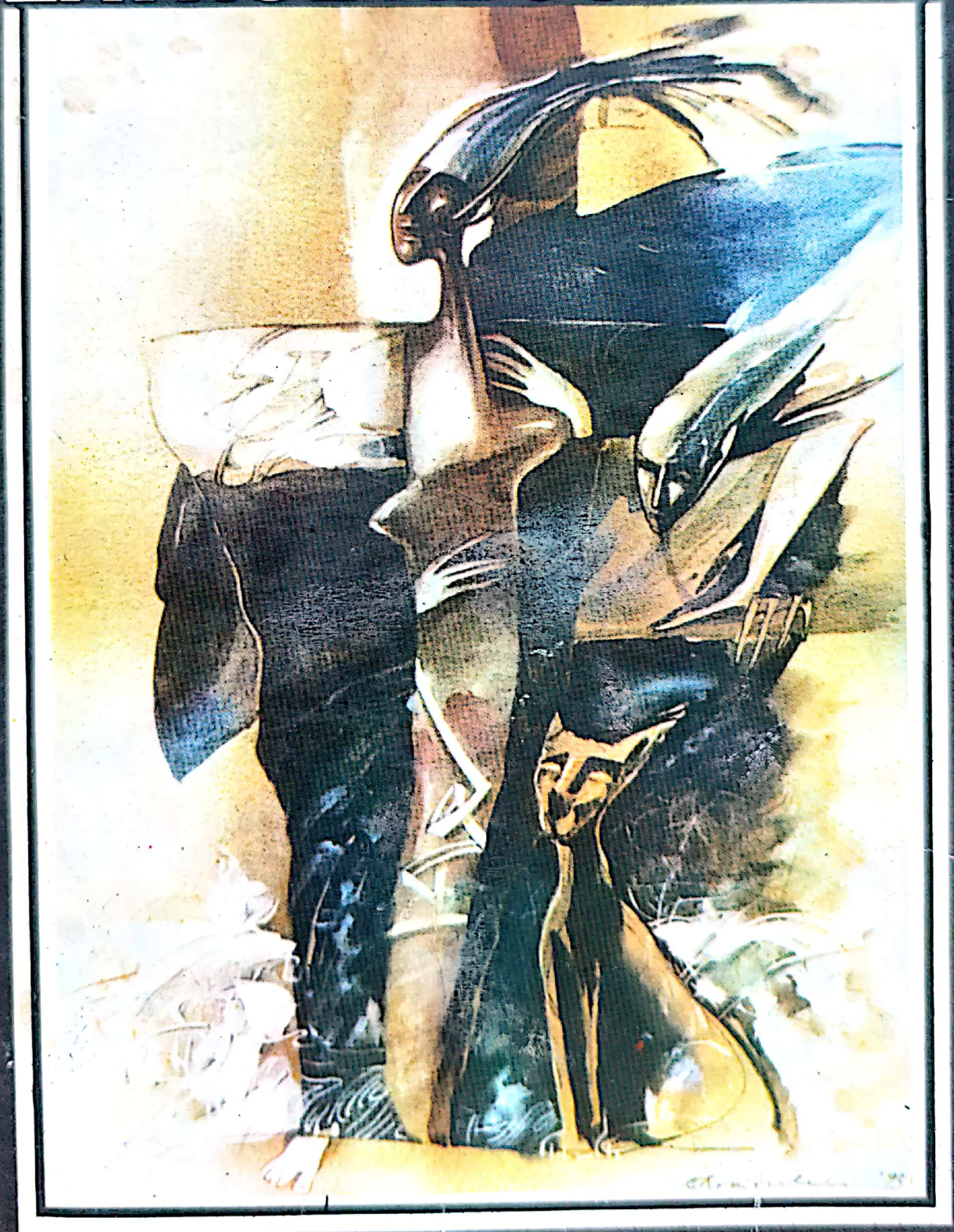
MIRCEA CRISTEA

CONDIȚIA UMANĂ ÎN TEATRUL ABSURDULUI



82.09
C87

MIRCEA CRISTEA

CONDIȚIA UMANĂ ÎN TEATRUL ABSURDULUI

POSTFAȚĂ DE ILEANA BERLOGEA

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

685/167

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A. BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-30-5906-4

Copyright © 1997 Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate Editurii Didactice și Pedagogice, R.A.

Redactor : dr. MARIA-ELENA DRUȚĂ
Tehnoredactor : MAGDALENA COȘEA
Coperta și ilustrația : ELENA DRĂGULELEI DUMITRU

Coli tipar : 12,50. Plan 7877
Bun de tipar : 5.05.1997
Comanda 5007/1997

Imprimeria „Bacovia" Bacău,
str. Mioriței nr. 27.

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Lucrarea reprezintă o încercare — recunoaștem, temerară — de analiză a condiției umane a personajului din teatrul contemporan, cu precădere din teatrul absurdului *și, într-o oarecare măsură, din* dramaturgia *de inspirație* existențialistă *și* expresionistă.

Denumirea de teatru al absurdului *— impusă de critica de specialitate prin ampla monografie a lui Martin Esslin*[1] *— a devenit* sintagma *care reunește opere caracterizate prin același mod de a privi și de a reflecta asupra condiției umane. Reprezentanții acestei mișcări teatrale aparțin unor medii intelectuale, artistice și socio-culturale diverse, cu particularități specifice de „transcriere" scenică a degradării condiției individului. În opera unor dramaturgi, ca Eugène Ionescó, Samuel Beckett, Arthur Adamov (afirmați în aceeași perioadă în Franța), Harold Pinter (Anglia), Fernando Arrabal (Spania), Edward Albee (S.U.A.), întâlnim aceeași modalitate de construcție dramatică, denumită* farsă tragică *sau* comedie absurdă[2], *pentru a evidenția faptul că însăși condiția umană este în pericol de a deveni derizorie, sub impactul înstrăinării și dezumanizării.*

Condiția umană înfățișată în teatrul absurdului este pusă sub semnul concepțiilor filosofice și estetice de nuanță existențialistă. În eseurile sale din Mitul lui Sisif, *Albert Camus s-a referit la sentimentul absurdității existenței, la criza de identitate, de sfâșiere a eului. „Omul absurd", despre care vorbea Camus, este semnificativ pentru modul în care dramaturgia absurdului înțelege să reflecte „absurditatea" condiției umane.*

Lucrarea consacră un capitol referitor la locul comicului absurd în sistemul categoriilor estetice, *întrucât teatrul absurdului a impus o nouă categorie estetică — denumită de către critica de specialitate* comicul absurdului *— pentru a surprinde absurditatea existenței. De subliniat însă că acest* comic absurd *nu cuprinde numai trăsături ale comicului, ci reprezintă o* sinteză estetică *a categoriilor de* tragic, grotesc, fantastic *și* oniric. *Această* categorie-hibrid *și-a făcut simțită prezența încă din antichitate, dar abia în epoca noastră și-a desăvârșit cu adevărat virtuțile sale de gen artistic*

1 Martin Esslin, *The Theater of The Absurd*, Faber and Faber, London 1961.

2 Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

în care absurdul existențial și înstrăinarea condiției umane sunt înfățișate într-o concepție și într-un stil specific gândirii filosofico-estetice a epocii contemporane.

Teatrul absurdului a apărut și s-a dezvoltat într-o perfectă adaptare la condițiile literar-artistice ale epocii sale, revendicându-se de la marile curente și de la artiștii pentru care absurdul a devenit preocuparea esențială a creației lor. De aceea, un capitol important al cărții este consacrat tradițiilor literar-artistice care au făcut din dramaturgia absurdului una dintre tendințele de importanță primordială ale teatrului contemporan. Privite din acest punct de vedere, dadaismul, suprarealismul și expresionismul, precum și dramaturgi, prozatori și regizori, ca: Alfred Jarry, August Strindberg, Luigi Pirandello, Franz Kafka, Antonin Artaud, James Joyce ș.a. au contribuit la nașterea unei noi formule teatrale, în care absurdul revine ca un laitmotiv al structurării operei dramatice și în care farsa tragică se constituie într-un adevărat gen dramatic, alături de comedia, drama și tragedia modernă. De aceea, insistăm, în capitolul ulterior, asupra locului farsei tragice în teatrul absurdului, precum și asupra specificului său față de dramaturgia existențialistă (Jean-Paul Sartre și Albert Camus).

Pentru dramaturgia contemporană, în general și pentru teatrul absurdului, în special personajul reprezintă unul dintre elementele esențiale ale operei dramatice. De aceea, vom aduce argumente în sprijinul ideii că, drept urmare a înstrăinării și degradării condiției umane, se manifestă cu intensitate criza personalității și, desigur, a personajului din dramaturgia absurdului. Sunt puse astfel în evidență interferențele dintre fenomenul înstrăinării personajului prin limbaj și dilema comunicării, prezentă atât în teatrul absurdului, cât și în opera unor autori, ca Sartre, Camus, Dürrenmatt și Frisch.

Predilecția teatrului absurdului pentru simbol, metaforă, alegorie și parabolă ne-a determinat să inițiem un studiu asupra semnificațiilor simbolului teatral în structura farselor tragice, specifice dramaturgiei absurdului. Privit din acest punct de vedere, simbolul teatral își desăvârșește, prin spectacol, una dintre trăsăturile sale esențiale: aceea de a susține un dialog cu spectatorii, prin mijloacele specifice artei teatrale.

Investigarea condiției umane constituie una din temele preferate de teatrul românesc de azi. De aceea, am considerat necesară integrarea dramaturgiei originale în contextul general al teatrului contemporan. Ultima parte a lucrării este, așadar, consacrată unor probleme ale teatrului românesc de azi, și anume: existența unor

Scanned with OKEN Scanner

structuri novatoare, teme și subiecte preferate de dramaturgia noastră, dialogul și comunicarea *în opera unor dramaturgi, ca D. R. Popescu, Marin Sorescu, Mihnea Gheorghiu, Dumitru Solomon ș.a.*

Lucrarea se adresează atât specialiștilor, preocupați de problemele filosofce și estetice ale teatrului contemporan, cât și celor interesați de cunoașterea unor curente și tendințe ale artei teatrale din ultimele decenii.

Dialogul neîntrerupt al artei teatrale cu concepțiile filosofice, sociologice și estetice, precum și cu valorile perene ale culturii și ale civilizației constituie ideea fundamentală care ne-a orientat pe parcursul acestor pagini și de aceea am urmărit, îndeosebi, condiția umană a personajului, modul în care aceasta se regăsește în dramaturgia contemporană în general, în teatrul absurdului în special.

AUTORUL

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvânt înainte 3

CAPITOLUL I: CONDIȚIA UMANĂ ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ 8

1. Individul și condiția umană înstrăinată 8
2. Semnificația absurdului și înstrăinarea 17

CAPITOLUL II: COMICUL ABSURDULUI — MODALITATE SPECIFICĂ DE ABORDARE ESTETICĂ A CONDIȚIEI UMANE ALIENATE 31

1. Curente și școli literar-mistice 31
2. Comicul și comicul absurdului 36
3. Interferențe între comicul absurdului și categoriile estetice de tragic, fantastic, grotesc și oniric 45
   Comicul absurdului și tragicul 45
   Comicul absurdului și fantasticul 48
   Comicul absurdului și grotescul 56
   Comicul absurdului și oniricul 65

CAPITOLUL III: TRADIȚIILE LITERAR-ARTISTICE ALE TEATRULUI ABSURDULUI 76

1. Curente și școli literar-artistice 76
   Dadaismul 76
   Suprarealismul 78
   Expresionismul 80
2. Dramaturgi, prozatori, regizori — promotori ai teatrului absurdului
   Alfred Jarry 81
   August Strindberg 86
   Luigi Pirandello 89
   Franz Kafka 94
   Antonin Artaud 100
   James Joyce 104

CAPITOLUL IV: FARSA TRAGICĂ ÎN EVOLUȚIA TEATRULUI CONTEMPORAN 108

1. Delimitări conceptuale 107
2. Farsa tragică în teatrul absurdului și în dramaturgia lui Brecht, Dürrenmatt și Frisch 111
3. Temele farsei tragice 114
4. Structura farsei tragice 116

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V: CRIZA PERSONAJULUI ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ 125

1. Noneroul și criza personalității 127
2. Alienarea prin limbaj și dilema comunicării 136
3. Personaj și comunicare în dramaturgia lui Sartre și Camus . . 141
4. Condiția umană în teatrul lui Dürrenmatt și Frisch 150

CAPITOLUL VI: CONDIȚIA UMANĂ A PERSONAJULUI ÎN TEATRUL ROMÂNESC DE AZI 155

1. Structuri novatoare în dramaturgia originală 110
2. Orizonturi tematice în teatrul românesc 112
3. Virtuțile dialogului în dramaturgia contemporană 161
4. Dialog și comunicare în dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu . 170
5. Tragic și comic în dramaturgia lui Ion Băieșu 172
6. Condiția existențială a personajului sorescian 180
7. Metamorfozele visului în dramaturgia lui Fănuș Neagu . . . 182
8. Structuri novatoare în dramaturgia lui Romulus Guga . . . 185
9. Virtuțile comediei satirice la Mihai Ispirescu 188

POSTFAȚĂ 191

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 1

CONDIȚIA UMANĂ ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ

1. INDIVIDUL ȘI CONDIȚIA UMANĂ ÎNSTRĂINATĂ

Cunoașterea omului din perspectiva antropologiei filosofice presupune abordarea ființei umane pe multiple planuri. În acest proces complex de studiere a omului, un rol deosebit de important îl au diverse discipline, ca : antropologia, psihologia, etica, etnografia, sociologia, antropologia culturală ș.a. Antropologia filosofică trebuie să utilizeze datele oferite de aceste științe pentru a alcătui sinteze care să contribuie la cunoașterea unor trăsături definitorii ale condiției umane. Din punct de vedere metodologic, antropologia filosofică pornește de la ideea că esența omului nu poate fi izolată de nici una dintre manifestările, acțiunile și cerințele sale, că nu poate fi „construită speculativ, noțional, scolastic, ci dedusă cu grijă din complexitatea laturilor, manifestărilor și activităților lui concrete, din latura sa socială, ca și din particularitățile sale unice, biopsihice, nerepetabile, din ceea ce este fond biopsihic, ca și din formele istorice concrete, mereu altele, pe care le îmbracă conștiința și activitatea sa“ [1].

În cadrul antropologiei filosofice, condiția umană reprezintă unul dintre conceptele necesare studiului omului, al esenței sale. În plan categorial, filosofic, condiția umană reprezintă un ansamblu de elemente (relații, raporturi) de natură economică, politică, juridică, morală, artistică, social-culturală, religioasă etc., care — având drept subiect activ existența umană — desemnează situația omului ca ființă socială dintr-o comunitate determinată istoric și social.

Condiția umană este în mod implicit o condiție socială, întrucât existența umană nu este și nu poate fi decât un produs al activității sociale a oamenilor.

Elementele structurale ale conceptului de condiție umană sunt de ordin *cosmic-fizic*, *biopsihologic* și *social-cultural*. Prin elemente de ordin cosmic-fizic înțelegem acele condiții cosmice-naturale care

---

1 C. I. Gulian, *Antropologie filosofică*, Editura Politică, București, 1972, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

permit apariția și menținerea existenței omului. Elementele de ordin biopsihologic reprezintă particularitățile fizice, biologice și psihice ale individului uman care îl apropie, dar care îl și deosebesc în mod esențial de animale. Prin elemente de natură social-culturală ale condiției umane înțelegem acele suprapuneri structurale ale conviețuirii omului în colectivitățile sociale (acele straturi de cultură și conviețuire civică deosebit de importante pe care ni le dezvăluie antropologia socială și culturală). De reținut că elementele de ordin cosmic și biopsihologic sunt relativ constante, transformările ce se produc fiind destul de rare și nesemnificative. De aceea, studiul lor poate fi întreprins în mod științific, realizându-se sinteze interesante din perspectiva antropologiei filosofice.

Nu același lucru se întâmplă însă cu elementele de natură social-culturală, care cunosc schimbări mult mai rapide, dinamica relațiilor sociale determinând modificări substanțiale în toate structurile social-culturale ale omului. De fapt, determinațiile social-culturale ale condiției umane devin *o a doua natură* a omului, adâncind în mare măsură pe cele de natură biopsihologică nu pentru că acestea din urmă ar regresa, ci întrucât ele nu mai sunt suficiente pentru explicarea integrală și adecvată a condiției umane.

Unii sociologi ca, de pildă, Jan Szczepański, desemnează prin *natură umană* „ansamblul unor capacități și forțe motrice durabile, care acționează în organismul uman și îl obligă să-și satisfacă nu numai nevoile biologice, dar să se și adapteze în același timp la mediul social și cultural, având capacitatea de a crea valori sociale și culturale“ [2]. Avem aici, în sinteză, elementele viabile ale unei definiții a condiției umane. Dar, adaugă Szczepański, „dacă trebuie să cercetăm pe om ca produs al societății, nu cercetăm *natura umană*, ci *personalitatea omului*. De aceea, noțiunea de natură umană, deși folosită deseori în sens figurat, a fost înlocuită prin noțiunea de *personalitate umană*“ [3]. Deci, din punct de vedere sociologic, noțiunea de *personalitate umană* este un concept operațional, de lucru, care corespunde mai bine cu scopurile sociologiei. În acest caz, sunt doar presupuse elementele de ordin fizic, biologic și psihologic ale condiției umane, sociologul interesându-se doar de elementele de ordin social și cultural în multiplele lor interferențe din rețeaua contactelor umane.

---

2 Jan Szczepański, *Noțiuni elementare de sociologie*, Editura Științifică, București, 1972, p. 94.

3 *Idem*, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

Se observă, deci, că disciplinele particulare studiază numai anumite elemente structurale ale condiției umane.

Antropologia filosofică nu trebuie să facă însă abstracție de nici unul din elementele structurale ale condiției umane, studiindu-le nu în determinarea lor empirică-concretă — așa cum procedează științele particulare —, ci elaborând sinteze necesare adâncirii cunoașterii esenței umane din perspectiva general-filosofică a evoluției și progresului umanității.

Din perspectivă estetică, studiul condiției umane trebuie să fie orientat cu precădere asupra elementelor sale de natură social-culturală. Din acest unghi de vedere, condiția umană apare drept un tip reprezentativ de natură afectiv-voluțională și axiologică. Perspectiva estetică poate explica — prin exemplul, analizei condiției umane din teatrul contemporan — modalitățile și formele prin care omul epocii noastre, reflectat în operele dramatice, își înstrăinează uneori adtvărata sa esență, prezentându-și atributele umane.

În teatrul contemporan — îndeosebi în teatrul de avangardă din ultimele decenii — înstrăinarea este reflectată ca fenomen etern uman, ca *dat* structural „naturii" umane și, evident, care nu poate fi înlăturat decât o dată cu dispariția omului însuși. Se vorbește chiar despre o înstrăinare ontologică, dată omului de la naștere. De altfel, unele curente filosofice și autori contemporani au constituit izvoare importante de la care dramaturgii au împrumutat viziunea lor asupra condiției umane înstrăinate. Analiza succintă a câtorva din concepțiile filosofice actuale privind alienarea pot servi drept punct de reper în interpretarea pieselor de acest gen din teatrul contemporan.

Existențialismul contemporan accentuează asupra dimensiunilor filosofice, psihologice și morale ale înstrăinării. Teza sartreeană: „omul este exisența prin care neantul vint în lume" exprimă, în mod sintetic, esența existențialismului. Aceasta înseamnă că omul, ca ființă condamnată la izolare, este, pe de o parte, obiect al lumii materiale prin corpul său (prin *facticitatea* sa), iar prin *conștiință* aparține neantului, întrucât de la naștere el este destinat morții și tot ceea ce înfăptuiește este în virtutea neantului. Omul este deci „aruncat" în lume, fiind incapabil de a putea decide asupra „facticității sale", care este absurdă, neautentică, irațională, în timp ce, prin conștiința sa, el este constrâns să-și constate neputința într-un univers ostil dezvoltării sale și, mai ales, manifestării depline a potențelor umane. Jean-Paul Sartre, în *L'Etre et le Néant*, concepea alienarea drept un rezultat al alegerii *proiectului uman* încă de la naștere, încât omul poate deveni ceea ce vrea el însuși

Scanned with OKEN Scanner

să ajungă, indiferent de condițiile concret-istorice ale dezvoltării sale. Mai târziu, în *Critique de la raison dialectique*, Sartre recunoaște că „alienarea fundamentală nu provine, așa cum ar putea, pe nedrept, să ne facă să credem *L'Etre et le Néant*, de la o alegere prenatală : ea provine de la relația univocă de interioritate care îl unește pe om ca organism practic cu mediul său înconjurător“ [4]. Sartre subliniază, în continuare, că „singurul fundament concret al dialecticii istorice este structura dialectică a acțiunii individuale“, iar singurii agenți ai acestei dialectici istorice sunt oamenii individuali ca activități libere“ [5]. Așadar, conform concepției existențialiste, indivizii sunt, în esență, „libertăți“ în acțiune, existențe singulare care își alienează în mod structural-existențial nu numai „facticitatea“, corpul lor, ci și conștiința, care „apare“ din neant și este destinată neantului. Pentru Camus, prototipul omului alienat în mod integral este „eroul absurd“, care apare reflectat cu pregnanță în literatura contemporană și care, asemenea lui Sisif, trăiește în ciuda „zidurilor“ impenetrabile ale absurdului. Alienarea apare astfel ca o fatalitate, încât nu este suficientă doar o revoltă singulară — preconizată de Camus în *L'Home révolté*, înțeleasă ca o revoltă metafizică în ultimă instanță —, ci presupune intervenția organizată a oamenilor.

Pornind de la înțelegerea naturii duble a omului — „omul este corp în aceeași măsură în care este spirit“ [6] — *personalismul francez* se apropie de concepția creștină despre înstrăinarea omului. Astfel, Mounier afirmă : „în perspectivă creștină nu se poate vorbi despre o alienare esențială. Sensul însuși al istoriei divine este de a-l reconcilia pe om cu el însuși și cu natura. Cu toate acestea, omul care păcătuiește este victima unei alienări accidentale, aceea care îl separă de Dumnezeu prin păcat și, prin efectele păcatului, îl separă de întreaga creație a lui Dumnezeu și de el însuși“ [7]. Așadar, ar fi vorba despre o alienare accidentală, care ar putea fi înlăturată, dar nu prin mijloace care să implice solidaritatea socială a oamenilor, ci prin demersuri de ordin spiritual. Mounier nu rămâne însă la această concepție, ci (sub influența existențialismului, dar și a observației lucide asupra realității sociale din epoca sa) a ajuns la concluzia că „viața societății este o stare de

4 Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique, tome I*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p. 286.
5 *Idem*, p. 286.
6 Emmanuel Mounier, *Le personnalisme*, P.U.F., Paris, 1971, p. 19.
7 Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

război permanentă... Progresele camaraderiei, ale amiciției sau iubirii par că s-au pierdut în acest imens eșec al fraternității omenești. Heidegger și Sartre au introdus aceasta în filosofie. Comunicarea rămâne, pentru el, blocată de nevoia de a poseda și de a supune. Fiecare partener este, în mod necesar, fie tiran, fie sclav. Privirea altuia fură universul meu, prezența altuia anihilează libertatea mea. Indignarea împotriva acestui tablou este zadarnică. Este greu să negi că el nu evocă un important aspect al raporturilor umane" [8].

Concepția lui Mounier privind alienarea individului este în esență, subordonată ideilor sale filosofice despre om, încât alienarea apart ca un fenomen care ar aparține, în mod inalienabil, ființei umane, „persoanei", ca realitate corporală și spirituală, aflată în situația de a nu mai putea controla în mod rațional acțiunile sale, într-un univers înstrăinat în esența structurilor sale. Spre deosebire de Mounier, Jean-Marie Domenach, reprezentant de seamă al personalismului francez, adoptă o poziție mai realistă în problema alienării. El recunoaște că „Marx este cel care va da conceptului densitatea sa explozivă și forța sa de propulsie", dar îi reproșează faptul că „diferitele forme ale înstrăinării — religioasă, politică, socială — pe care Marx le descoperă în societate, le reduce la o înstrăinare fundamentală : înstrăinarea proletariatului în sistemul de producție capitalist" [9]. Domenach propune o nouă definire a conceptului de înstrăinare, pornind de la sensurile sale primare, afirmând că „o legătură apare între sensul juridic și cel psiho-politic : sensul juridic, care a apărut primul și pe care avem tendința să-l uităm, își regăsește vigoarea o dată cu trecerea sa în istoria politică : alienarea apare ca o deposedare, în același timp, de un bun sau de o esență, de un pământ sau de o istorie, de o proprietate sau de o libertate" [10]. Alienarea propusă de Domenach ar aparține însăși „naturii omului" și este deci o *alienare ontologică,* omul fiind în mod originar alienat, o dată cu nașterea sa. Avem, așadar, o alienare originară, datorată păcatului originar și deposedării omului de paradisul existenței primordiale. Respingând explicația înstrăinării prin modul de producție — întrucât „explicarea economică e numai un aspect" — Domenach propune un sens metafizic al înstrăinării, căutând cauzele prime ale acesteia

8 Emmanuel Mounier, *Le personalisme,* P.U.F., Paris 1971, p. 35—36.
9 Jean-Marie Domenach, *Pour en finir avec Paliénation ;* în „Esprit", nr. 12/1965, p. 1060.
10 Jean-Marie Domenach, *art. cit.,* p. 1069.

Scanned with OKEN Scanner

în însăși condiția umană. În același timp, el atrage atenția asupra unor aspecte de natură afectivă: „alienarea omului în societate exprimă tristețea vagă a unei deposedări", ea este „o nostalgie fără ieșire, care depășește simpla alienare prin muncă. Toate manifestările sociale apar ca manifestări ale acestei alienări esențiale", încât „ea nu este înțeleasă ca un rău absolut, ci ca o lipsă a omului... „alienat prin însăși originea sa" [11]. *Înstrăinarea ontologică*, așa cum este concepută de Domenach, conduce însă la *tragic*, acesta întemeind, de fapt, „teoria generală a alienării" și servind ca bază a explicării celorlalte forme de alienare. Faptul că înstrăinarea ontologică are drept cauză fundamentală „păcatul originar" se traduce în planul vieții individului prin trăirea adevărului tragic al deposedării sale de substanța umană a actelor sale. Aceste idei le vom regăsi în opera unor dramaturgi ai teatrului „absurdului", care prezintă condiția umană în epoca noastră ca fiind incapabilă de trăirea dimensiunilor eroice, tragice, și persistând numai în trăirea unor situații grotești, absurde, împinsă la limitele umanului de către forțe obscure, irațională.

Înstrăinarea este definită și de *Erich Fromm* cu deosebire prin cauze de natură psihologică: „prin alienare se înțelege un tip de experiență în care persoana se simte străină. Ea a devenit, putem spune, străină de ea însăși, nu se mai simte creatoare a propriei sale lumi, a propriilor sale acte — actele sale și consecințele lor devenind stăpânele sale, cărora li se supune și pe care poate chiar să le adore. Persoana alienată pierde contactul cu ea însăși și cu ceilalți" [12].

Concepția lui Fromm este inconsecventă, pentru că, pe de o parte, apelează la o serie de factori sociali pentru a explica alienarea, iar, pe de altă parte, definește alienarea într-o manieră psihologistă, drept o reacție a subiectului la raporturile sale cu lumea înconjurătoare.

Se pare că tendința definirii înstrăinării omului în termeni psihologici își face simțită prezența tot mai mult în teoriile actuale despre înstrăinare. *M. Seeman*, de pildă, enumeră cinci stări (sentimente) definitorii pentru înțelegerea alienării: *neputință, absurd, anomie, izolare, alienare de sine*. Toate acestea sunt stări psihologice relevate de experiența subiectivă [13]. Asemenea sensuri ale

---

11 *Idem*, p. 1079—1080.

12 Erich Fromm, *The Sane Society*, London, Rautledge and Kegan, Paul Ltd., 1963, p. 120.

13 M. Seeman, *On the Meaning of Alienation*; în „American Sociological Revue", XXVI, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

conceptului de alienare se regăsesc în climatul psihologic din antiteatrul contemporan, ai cărui eroi au o viață psihică marcată de astfel de sentimente descrise de Seeman. De pildă, absurdul și anomia, izolarea și înstrăinarea de sine apar drept trăsături definitorii ale personajelor din piesele de acest gen.

La rândul său, *Maurice Clavel* afirmă că „dificultățile insolubile ale marxiștilor provin din faptul că ei nu vor și nu pot recunoaște că : 1) alienarea contemporană este *culturală,* pentru că ea este mai întâi spirituală ; 2) spiritualul este obscur, dar stă în mod necesar la baza și la originea, nu numai a *Existenței,* ci și a *Istoriei* în toate fazele sale“ [14].

În concluzie, „alienat este acela care se crede liber, liber în dorințele sale, în nevoile sale, în opiniile sale, în gândurile sale intime, în cultura sa, și care nu este (liber — subl. n.ns.), căci condiționările psihice — produse tehnic, conștient sau inconștient, secretate de capital pentru menținerea puterii și expansiunii debușeelor sale — determină în întregime pe individ“ [15]. Așadar, alienarea spirituală (culturală) ar fi, după Clavel, forma de alienare dominantă în societate, legată totodată în mod organic de alienarea dimensiunilor psihice ale individului.

Sociologia a adus și ea contribuții importante la cunoașterea unor forme ale înstrăinării din societatea contemporană. Astfel, *Alain Touraine* afirmă că „natura socială a alienării nu semnifică faptul că ea va fi reductibilă la alienarea de clasă. Aceasta își are rădăcinile în conștiința constituantă și în alienarea naturală“ [16]. Așadar, alienarea socială ar depinde, în genere, atât de alterarea, denaturarea conștiinței, a ideilor, concepțiilor, reprezentărilor oamenilor, cât și de fenomenele de îndepărtare a indivizilor de viața lor naturală, ca rezultat al accelerării progresului științific și tehnic. Touraine propune și o clasificare a tipurilor de alienare : *birocratică, tehnicistă, politică,* după cum variază cauzele apariției sale : aparatul birocratic, progresul științific și tehnic, fetișizarea modelului raționalizator al conducerii vieții sociale. Cele trei mari tipuri de alienare se pot dezvolta separat sau pot să se combine, încât pot exista, într-o anumită societate, toate aceste forme. În societatea contemporană se pot întâlni, strâns legate între ele, toate formele de alienare. Totuși, Touraine insistă asupra alienării conști-

---

14 Maurice Clavel, *Qui est aliéné,* Editions Flammarion, Paris, 1970, p. 35.

15 *Idem,* p. 47—48.

16 Alain Touraine, *Sociologie de l'action,* Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

întei ca fiind fundamentală pentru omul contemporan : „alienarea cea mai profundă a omului industrial este privarea sa de conștiința creației colective", dar indivizii „nu o pot sesiza ca atare" [17].

La rândul său, *Joseph Gabel* ajunge la concluzia că „forma de alienare tipică stadiului actual al societății industriale nu mai este alienarea economică, ci alienarea politică, ceea ce pune în lumină noua importanță a problemei falsei conștiințe" [18]. Definind fenomenul de „falsă conștiință" ca fiind ansamblul fenomenelor de reificare, Gabel acordă un sens restrâns înstrăinării omului, rămânând în zona definirii acesteia ca un fenomen de natură spirituală, cu rezonanțe psihopatologice.

Tot în sfera definirii alienării omului ca fenomen de natură psihologică, ce ar aparține condiției umane în genere, se situează și *Umberto Eco*, el punând, în ultimă instanță, semnul egalității între obiectivare și înstrăinare : „pentru omul modern, alienarea, ca și lipsa de gravitație pentru cosmonaut, constituie o condiție... în care trebuie să înveți să te miști și să stabilești noile posibilități de autonomie, sensurile posibile de libertate. Să trăiești în situația de alienare nu înseamnă totuși să trăiești acceptând alienarea, ci să trăiești acceptând o serie de raporturi permanent puse în discuție și supuse verificării de o *intentio secunda*, care să ne permită să le vedem în profunzime, să le denunțăm posibilitățile paralizante ; raporturi cart trebuie să fie acționate, demistificându-le permanent, fără ca aceasta să însemne voința de a le anula" [19].

O poziție realistă și critică asupra înstrăinării omului în „societatea industrială avansată" reiese din concepția filosofică și sociologică a lui *H. Marcuse*, care desprinde unele cauze reale ale apariției înstrăinării : „structura întreprinderii capitaliste, ca, de pildă, comitetele de direcție, unde proprietarii au devenit birocrați și marelui capital, maschează pe adevărații agenți ai exploatării" [20]. De asemenea, pentru Marcuse, „sclavii societății industriale avansate sunt sclavi sublimați, dar ei rămân sclavi, căci sclavajul se poate defini ca un statut în care omul apare ca un instrument sau ca un lucru" [71]. „Omul unidimensional" descris de Marcuse este

17 *Idem*, p. 147—148.
18 Joseph Gabel, *Sociologie de l'aliénation*, P.U.F., Paris, 1970, p. 25.
19 Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 245.
20 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Les Editions de Minuit, Paris, 1968, p. 37.
21 *Idem*, p. 57.

tipul de om total alienat, căruia nu-i mai rămâne decât o singură dimensiune, aceea de *consumator*, pierzându-se în lumea reificată a bunurilor materiale.

Un studiu complex asupra teoriilor privind înstrăinarea întreprinde *Joachim Israel*. El desprinde două planuri de analiză a alienării : a) *sociologic*, unde se pot studia procesele socio-economice care afectează raporturile dintre individ și actul muncii sau dintre individ și obiecte, dintre om și ceilalți oameni ; b) *psihologic*, unde se analizează trăirile psihologice ce decurg din percepția individuală a fenomenelor sociologice alienante [22]. Cele două planuri apar mai bine conturate atunci când alienarea este considerată, fie ca fenomen *obiectiv* — și atunci ea poate fi studiată de către un sociolog, care poate demonstra apariția fenomenului alienării —, fie ca fenomen *subiectiv*, studiindu-se experiențele individuale și situațiile psihosociologice de către psihologi și psihosociologi. Cu toate că recunoaște implicațiile sociologice și psihosociologice ale înstrăinării pe multiple planuri ale vieții sociale, J. Israel nu acordă autoritate științifică conceptului de înstrăinare, denunțându-l ca fiind „imprecis" și „ambiguu" : „alienarea e un concept imprecis, pentru nu se poate clasa într-o categorie conceptuală și astfel se face apel fie la fapte suplimentare, fie la criterii care permit utilizarea conceptului (...) Alienarea este un concept ambiguu" [23]. În consecință, Ioachim Israel sugerează ca termenul de *alienare* să fie exclus din teoria sociologică și psihosociologică și să se facă apel la alți termeni, mai clar definiți. Observațiile autorului vizează o situație reală, dacă avem în vedere abundența teoriilor asupra alienării, care, în multe cazuri, pornesc de la criterii subiective, alunecând, în ultimă instanță, în imprecizie și ambiguitate. Astfel, s-a ajuns ca alienarea, în calitate de fenomen social-istoric, să fie definită prin : neputință, anomie, absurditate, după cum procedează, de pildă, *M. Seeman*. J. Israel revine însă la afirmațiile inițiale, luând în studiu semnificația înstrăinării și analizând-o în raport cu un fenomen social-istoric concret : *reificarea*. Definind reificarea ca un proces social specific, ca un tip particular de alienare care desemnează „raportul omului cu altul sau cu produsele activității sale", Israel o distinge de alienare, accentuând asupra studiului reificării la nivel sociologic, care încearcă să explice mecanismele apariției și per-

---

22 Joachim Israel, *L'Aliénation de Marx à la sociologie contemporaine. Une étude macrosociologique*, Editions Anthropos, Paris, 1972, p. 18—19.

23 *Idem*, p. 405—406.

Scanned with OKEN Scanner

petuării acestui proces social. Pornind de la *fetișismul mărfurilor*, ca fiind prima treaptă a reificării, Joachim Israel subliniază că „raporturile sociale între producători sunt mascate de mecanismul pieței, prin modalitățile de vânzare și cumpărare a produselor", încât ele „se transformă în raporturi de schimb, lipsite de caracter social, în care individul se regăsește ca un obiect, ca o marfă și în care el regăsește pe celălalt ca un obiect" [24].

2. SEMNIFICAȚIA ABSURDULUI ȘI ÎNSTRĂINAREA

Înstrăinarea umană, ca fenomen social deosebit de complex și cu o mare putere de difuziune în universul relațiilor interumane, devine mediul de existență a omului dezorientat, lipsit de ideal. În lumea contemporană, existența înstrăinării în forme și modalități diverse și generalizate la scara întregii societăți s-a manifestat și a produs anumite stări psihologice și morale, contribuind, într-o mare măsură, la criza personalității umane, la perturbarea mecanismelor de integrare a individului în viața socială. Aceste efecte „secundare" ale înstrăinării s-au resimțit cu mare intensitate, începând cu sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru și continuând cu deceniile dintre cele două războaie mondiale și mai ales după cel de-al doilea război mondial.

Absurdul situațiilor fără ieșire ale omului dezorientat, depersonalizat, fără ideal și perspectivă, a condus treptat la conturarea unei concepții despre absurd care, deși nesistematic expusă într-o doctrină filosofică, se poate distinge totuși în câmpul teoriilor filosofice. În genere, *existențialismul* a contribuit substanțial la accentuarea unei poziții distincte în afirmarea absurdului pe plan filosofic, în special prin eseurile lui Camus și prin lucrările lui Sartre, Heidegger și Jaspers.

Desprinderea semnificațiilor absurdului în plan *logic* și *filosofic* va contribui la cunoașterea absurdului din planul *estetic*, întrucât există corespondență și un permanent „schimb de substanțe" între aceste trei planuri ale existenței absurdului.

În plan logic, prin *absurd* (de la lat. *absurdus* = discordant) se înțelege tot ceea ce contrazice regulile logicii, fiind sinonim cu ilogicul. Să vedem care este situația la diferite niveluri logice : idee absurdă este o idee ale cărei elemente sunt incompatibile ; judecată absurdă este o judecată care conține sau implică o inconsec-

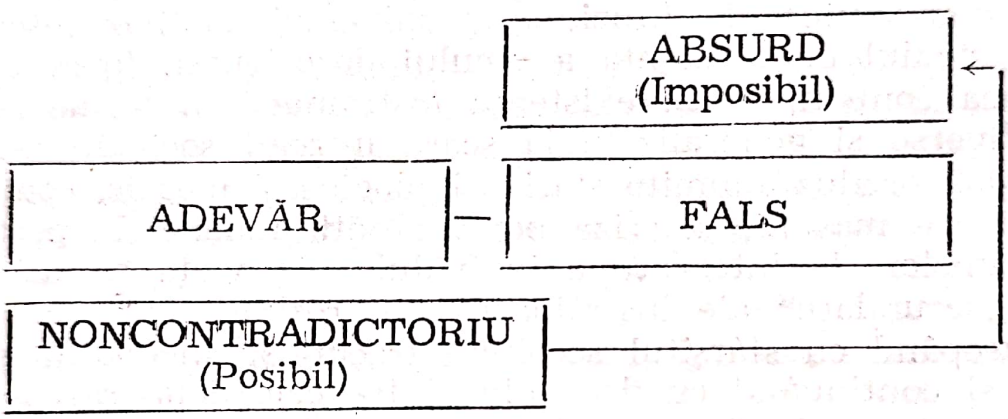
24 *Idem*, p. 427.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI
685.167

Scanned with OKEN Scanner

venţă ; un raţionament absurd este un raţionament formal fals [25]. În logică şi matematică se cunoaşte absurdul sub forma *raţionamentului prin absurd*. Aici trebuie distinse două aspecte : a) *probarea prin absurd (probatio per absurdum, per incommodum* — la Bacon), care este un raţionament ce probează adevărul unei propoziţii prin evidenţa falsităţii uneia din concluziile rezultând din contradictoria sa ; b) *reducerea la absurd (reductio ad absurdum* — la Aristotel) este un raţionament ce conduce la respingerea unei aserţiuni, ajungându-se la o concluzie cunoscută ca falsă sau, dimpotrivă, la ipoteza însăşi [26].

Pentru a înţelege mai bine poziţia absurdului faţă de unele valori logice, să examinăm schema propusă de Robert Blanché [27] :



Absurdul, ca semnificaţie, este strâns legat de universul de discurs al „falsului", dar sub nici un motiv nu se confundă cu acesta din urmă. „Falsul" se raportează la ceea ce nu este (dar apare afirmat în propoziţie), în timp ce „absurdul" se raportează la ceea ce nu este şi nici nu poate fi (dar apare afirmat în propoziţie). De exemplu, propoziţia : „Afară plouă" — poate fi falsă atunci când situaţia reală este alta, opusă (ex. : afară nu plouă) ; dar propoziţia : „Afară plouă de jos în sus" este, prin definiţie, nu numai falsă, ci şi absurdă.

Raportul între adevăr şi fals este o relaţie ce se stabileşte între existenţă şi nonexistenţă în plan logic, în timp ce relaţia între adevăr şi absurd funcţionează între existenţă şi imposibilitatea existenţei.

---

25 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la psilosophie*, P.U.F., Paris, 1956, p. 11.

26 *Idem*, p. 11.

27 Robert Blanché, *Introduction à la logique contemporaine*, Librairie Armand Colin, Paris, 1968, p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

Absurdul trebuie delimitat și de alte concepte, ca : nonsensul, alogicul, paradoxul. Spre deosebire de absurd, care este strâns legat de fals, *nonsensul* nu este nici adevărat, nici fals. Există anumite cauze care produc confuzie între absurd și nonsens : a) folosirea nonsensului prin hiperbolă ; b) folosirea cuvântului englez *nonsense* în loc de *absurditate*, spusă fie din prostie, fie din plăcere ; c) opoziția între absurd și raționabil, care servește primului drept suport pentru tot ceea ce rațiunea nu poate să probeze ; d) cuvântul „absurd" tinde să-și asume întregul conținut al unor fenomene diferite (nonsens, irațional etc.) [28]. La rândul său, *alogicul* nu se confundă cu absurdul ; el se definește ca fiind ceea ce se opune logicului, dar nu ca fiind contrar acestuia (cum este antilogicul), ci ca străin determinațiilor logice, reprezentând tot ceea ce, în om, este dincolo de funcțiile lui intelectuale. Absurdul nu trebuie confundat nici cu paradoxul, deși acesta din urmă poate constitui suport pentru tot ceea ce rațiunea nu poate să probeze ; d) vorabile apariției stării de absurd de la nivelul personalității individului. Există mai multe definiții posibile acordate paradoxelor : a) expresie din care pot fi deduse propoziții contradictorii ; b) contradicție formală dedusă într-un sistem teoretic ; c) contradicție rezultată din încercarea de a explica anumite fapte cu ajutorul unei metode date [29].

Se cunosc însă diferite specii de contradicții formale : sofisme, paralogisme, identificări false, paradoxe (antinomii), aporii etc. Toate acestea „pot prezenta importanță sub cele mai diferite aspecte. O abundență de sofisme poate vorbi despre caracterul omului sau despre poziția sa politică, paralogismele pot fi semnul unei slabe educații a intelectului sau ale unei boli mintale, aporiile, paradoxele și identificările false pot vorbi despre dificultatea problemei. Despre orice specie de contradicții ale formei ar fi vorba, este evident că noi nu le putem trata independent de conținutul lor și de cauzele care le-au dat naștere ; cu alte cuvinte, așa cum nu putem trata forma total separată de conținut, tot așa nu putem (din punct de vedere filosofic) trata contradicțiile formei total separate de contradicțiile conținutului și mai ales ale procesului" [30]. Cele două tipuri de paradoxe cunoscute : *semantice* și *formale* apar în procesul cunoașterii umane, în anumite etape ale dezvoltării

28 André Lalande, *Op. cit.*, p. 12.
29 Gheorghe Enescu, *Filosofie și logică*, Editura Științifică, București, 1973, p. 190.
30 *Idem*, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

sale, marcând înseși limitele cunoașterii unor domenii ale științei, atunci când se folosesc mijloace inadecvate.

Sofismele, paradoxele, nonsensul etc. se întâlnesc frecvent în piesele din teatrul contemporan sub forma „jocurilor" logice pe care le angajează personajele. Astfel, „eroii" din *Cântăreața cheală, Lecția, Jacques sau Supunerea, Rinocerii, Ucigaș fără simbrie* etc. rostesc un mare număr de replici care aduc în discuție probleme ale logicii formale, dar cu scopul de a distruge construcția logică a gândirii și de a provoca dezordinea și dezintegrarea deplină a personajului. Astfel, sofismele din replicile Logicianului și ale Bătrânului din *Rinocerii* sau falsele raționamente din *Cântăreața cheală* pun în evidență neputința logicii limbajului, care generează starea de absurd a personajelor. Așadar, paradoxele formale, sofismele sunt utilizate în mod voit ca o modalitate auxiliară a artistului pentru a descrie absurdul în ipostazele sale multiple, așa cum se manifestă el la nivelul lingvistic, dar și la nivelul mai profund al consecințelor de ordin psihologic pe care le degajă absurdul, producând acea stare de grotesc, de confuzie și dezorientare a individului în cadrul societății.

În plan filosofic, prin absurd se înțelege tot ceea ce este diametral opus rațiunii, fiind sinonim cu *antiraționalul*, cu ceea ce nu se poate gândi în sfera rationalului. Filosofia iraționalistă a abordat, printre altele, și problema absurdului existenței în genere. Dar „iraționalismul consideră ca «absurdă» sau «misterioasă» existența nu pe motivul că nu poate fi suficient sau deloc cunoscută prin rațiune, ci pentru că este așa cum este, pentru că ea nu corespunde sau nu răspunde cerințelor afective sau axiologice ale unei clase, ale unui grup social *(noblesse de robe* — la Pascal și Racine) sau pentru că o întreagă societate nu mai găsește sens în existența reală (etica elenistă) [31].

Un moment important în dezvoltarea filosofiei moderne îl constituie *Kierkegaard*, care a întreprins o ofensivă sistematică împotriva gândirii raționale. El ataca dialectica hegeliană, care ar fi sacrificat individul intereselor societății. Noua dialectică propusă de Kierkegaard — cea calitativă — ca alternativă la dialectica lui Hegel respinge principiul trecerii de la cantitate la calitate, precum și ideea că procesul istoric ar putea fi cunoscut în ansamblul său. De altfel, pentru Kierkegaard nu are nici o importanță istoria obiectivă (absolută), ci numai istoria subiectivă, a individului, care este, de fapt, o istorie trăită și deci singura adevărată. Evident,

31 C. I. Gulian, *Antropologie filosofică*, Editura Politică, București, 1972, p. 208—209.

Scanned with OKEN Scanner

o astfel de înțelegere a dialecticii și a destinului individului în societate l-a dus pe filosoful danez la o concepție spiritualistă atât asupra istoriei omenirii, a progresului, cât și asupra individului, a cărui existență sfâșiată este descrisă în unele lucrări ale sale. Astfel, în *Crainte et tremblement*, *Kierkegaard* încearcă reabilitarea individului, formulând explicit poziția sa față de Hegel : „am pierdut mult timp pentru a aprofunda sistemul hegelian și nu cred că l-ar fi înțeles cineva ; am naivitatea de a crede că, cu toate străduințele mele, n-am ajuns să sesizez gândirea sa în anumite pasaje, ceea ce înseamnă că nu e clar cu el însuși [32].

Kierkegaard aduce argumente privind lipsa de rațiune a faptelor umane în domeniul credinței, care ar fi, după el, singurul domeniu unde individul se manifestă pe deplin liber, nefiind obligat să se integreze în general, ci să trăiască și să se comporte „în virtutea absurdului" : „cel mai bine este de a trăi în fiecare clipă fericit și bucuros în virtutea absurdului, de a vedea în fiecare clipă sabia suspendată deasupra capului, găsind nu repaus în durerea resemnării, ci bucurie în virtutea absurdului" [33]. Respingând filosofia hegeliană pentru raționalitatea și puterea sa de analiză dialectică în general și pentru faptul că a postulat superioritatea vieții sociale față de subiectivitate, față de individ, integrându-l în „general" în ansamblul social, Kierkegaard încearcă să demonstreze prin intermediul credinței că „interiorul" (subiectivitatea umană) este superior „exteriorului", societății, întrucât numai în planul credinței individul s-ar situa într-un raport particular cu Dumnezeu, cu Absolutul. Spre deosebire de eroul tragic al raționalității elene, care căuta prin orice mijloace să-și exprime durerea și suferințele și deci să se integreze în „general", în comunitatea socială, „cavalerul credinței" este un tip de erou din sfera religiei, care — după aprecierea lui Kierkegaard — nu ar acționa decât pentru Dumnezeu. El se refuză medierii, nu poate vorbi, pentru că tot ceea ce va spune se va putea traduce într-un limbaj care îl va integra în „general". Numai individul singur, față în față cu „Absolutul", cu Dumnezeul credinței sale, va trăi așteptarea imposibilului, a întâlnirii cu Dumnezeu. Credința este acea pasiune inspiratoare care — afirmă Kierkegaard — oferă individului însingurat unicul prilej de a atinge Imposibilul, Absolutul, pe Dumnezeu. Deși poate fi „absurdă" această pasiune, totuși ea ar acorda omului unica șansă de a atinge pe Dumnezeu în realitatea pre-

32 Sören Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Fernand Aubier Editions, Paris, f.d., p. 41—42.

33 *Idem*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

zentă a trăirii clipei. Astfel, Abraham, „cavalerul credinței", este tipul de om care „acționează în virtutea absurdului, căci e absurd ca el să fie, ca individ, deasupra generalului" [34]. Și totuși, prin comportamentul său, Abraham caută să-l atingă pe Dumnezeu, chiar dacă nu știe dacă îl va afla vreodată. Această situație paradoxală în care se află „cavalerul credinței" se traduce, în planul trăirii individuale, printr-o stare de sfâșiere lăuntrică, inaccesibilă gândirii, după opinia lui Kierkegaard, iar credința este acest paradox care nu poate fi depășit, fiind însăși condiția de existență a „cavalerului credinței". Acesta preferă să trăiască în starea de absurd, de imposibilitate, de irațional, decât să se integreze în viața comunității, a societății, care nu-i poate oferi „întâlnirea" cu sine, cu posibilitățile de trăire intensă a interiorității sale.

O contribuție importantă în analiza absurdului pe plan filosofic a adus-o Albert Camus. De asemenea, prin întreaga lor concepție asupra existenței umane ca fiind neautentică, destinată neantului, Heidegger, Jaspers și Sartre au contribuit la relevarea *stării de absurd.*

Camus a fost preocupat de aspectele teoretice ale absurdului, căutând să-i surprindă determinațiile esențiale. El nu reușește însă decât să *descrie* absurdul, prezentându-ne de fapt *starea de absurd* care se degajă din luarea la cunoștință de către individ a situației sale nefericite, de ființă „aruncată în lume" și destinată neantului. Pornind de la sesizarea înstrăinării omului („într-o lume dintr-o dată lipsită de iluzii și de lumină, omul se simte un străin"), Camus descrie sentimentul absurdului ca un „divorț" dintre „om și viața sa, dintre actor și decorul său" [35]. Acest sentiment sau „climat al absurdității" nu este decât începutul. Urmează înstrăinarea, pe care Camus o identifică cu absurdul : „această opacitate și această înstrăinare a lumii este absurdul" [36]. Observăm că la Camus absurdul nu apare drept un concept clar definit, ceea ce duce la o serie întreagă de identificări între absurd și înstrăinare, absurd și „greață", absurd și „inuman" etc. De altfel, el își dă seama de acest lucru, și încearcă o delimitare a „noțiunii absurdului" de „sentimentul absurdului", în ciuda faptului că cea dintâi se întemeiază pe cel de-al doilea. Precizându-și poziția față de iraționaliști, Camus arată că „lumea nu este absurdă", dar „tot ceea ce se poate spune este că lumea nu-i în ea însăși rațională ; absurdă

34 *Idem*, p. 87.

35 Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 10.

36 *Idem*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

este însă confruntarea dintre acest irațional și această nemărginită dorință de claritate, a cărei chemare răsună în străfundurile omului. Absurdul ține atât de om, cât și de lume“ [37]. Dar iraționalul, în concepția lui Camus, este diferit de absurd : într-o definiție metaforică, iraționalul este „rațiunea care se întunecă și se eliberează negându-se“, în timp ce absurdul este „rațiunea lucidă care-și constată limitele“ [38]. Aici, în planul teoriei cunoașterii, Camus face eforturi pentru a prezenta absurdul drept o soluție acceptabilă pentru „omul absurd“ : „pe planul inteligenței... absurdul nu este în om (...), nici în lume, ci în prezența lor comună. Pentru moment, el e singura legătură care-i unește“ [39]. De la absurdul ca „sentiment“ de neliniște și teamă, de luare la cunoștință a situației sale existențiale nefericite, Camus prezintă absurdul ca „luciditate“ a rațiunii ce-și „constată limitele“, ca tensiune permanentă între om și lume, între neputința individului și „zidurile absurde“ ale „tăcerii iraționale“ a lumii.

Din această alternativă nefericită nu este posibilă evadarea, încât omului absurd „nu-i rămâne decât să epuizeze totul și să se epuizeze“, adică să trăiască absurdul la maxima sa intensitate, epuizându-se o dată cu el. Sinuciderea, ca un eventual mod de evadare din absurd, nu este o soluție reală, întrucât este mai important să trăiești și să gândești, în ciuda acestor sfâșieri, sfidând, în ultimă instanță, absurdul. Camus desprinde și consecințele trăirii absurdului de către individ : *revolta*, *libertatea* și *pasiunea*. Nu trebuie însă să vedem în aceste noțiuni sensuri care să ne conducă la schimbarea radicală a poziției camusiene în problema absurdului. Dimpotrivă, este vorba despre revolta, libertatea și pasiunea tipului de „om absurd“, pentru care revolta înseamnă sfidarea absurdului, dar fără a lupta împotriva lui, nici măcar individual ; de asemenea, libertatea și pasiunea sunt înțelese, prima, ca o libertate fără limite de a experimenta la nesfârșit — asemenea lui Sisif — absurdul situațiilor existențiale, iar a doua, ca pasiune inutilă, ca sfidare pasională care știe că este sterilă și absurdă. Mai târziu, Camus abandonează preocupările pentru problematica absurdului, încercând, prin postularea *revoltei* ca mod de rezolvare, de depășire a absurdului, să se detașeze sensibil de concepțiile sale anterioare, pesimiste în ansamblul lor. Precizând că „absurdul“, ca îndoială metodică, a făcut *tabula rasa*, lăsându-ne în impas, Camus arată în continuare că acesta poate orienta

37 *Idem*, p. 24 ; 31.
38 *Idem*, p. 50.
39 *Idem*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

o nouă cercetare : „eu strig că nu cred în nimic și că totul este absurd, dar nu pot să mă îndoiesc de strigătul meu și el mă face cel puțin să cred în protestul meu“ [40]. Acest protest, această *revoltă* împotriva absurdului este „prima și singura evidență“, care ar acorda omului superioritatea față de „zidurile absurde“. Camus acordă însă revoltei un sens limitat, condiția ei de existență aflându-se în conștiința individului însuși. În ultimă instanță, afirma el, revolta trebuie să-și tragă rațiunea din ea însăși : „sarcina revoltei este de a transforma. Dar a transforma înseamnă a acționa și a acționa mâine înseamnă a ucide, atunci când ea nu știe dacă moartea este legitimă“ [41]. Deși Camus acordă „revoltei metafizice“ un sens mult mai larg, postulând teza : „eu mă revolt, deci noi suntem“, el respinge violența, încât „a alege istoria și logica ei înseamnă a alege împotriva învățămintelor revoltei însăși“ [42].

În concluzie, Camus nu analizează conceptul de absurd din punct de vedere logic și filosofic, ci descrie absurdul ca atitudine și mod de comportament uman, într-o societate în care mecanismul funcțional s-a dereglat în toate articulațiile sale. Pentru Camus, societatea contemporană, indiferent de cadrul social-istoric și de sistemul social-politic, nu mai este capabilă să refacă echilibrul dintre om și structurile lumii, dintre individ și societate, ceea ce se traduce printr-o tensiune continuă între ele, generând, astfel, absurdul, care are drept consecință reificarea totală a relațiilor umane, lipsa de comunicare între „tăcerea irațională“ a universului, a lumii și sufletul omului.

Jean-Paul Sartre, ca și Camus, nu este un filosof al „absurdului“, în sensul că nu este preocupat de aspectele filosofice ale absurdului. Discuțiile în jurul absurdului apar în legătură cu schițarea sistemului său filosofic, atunci când analizează existența *(l'être)* ca realitate dual㠠: *în sine și pentru sine* (În lucrarea *L'Être et le Néant).* Sartre definește existența-în-sine *(lêtre-en-soi)* ca fiind „fără rațiune, fără cauză și fără necesitate“, ceea ce „în termenii logicii poate fi exprimat prin termenul de absurd, iar în ontologie prin cel de contingent“ [43]. Absurdul, la Sartre, este sinonim cu ceea ce este *lipsit de sens,* fără justificare rațională. *Existența-în-sine* este imobilă, lipsită de devenire, atemporală, fără nici

---

40 Albert Camus, *Essais,* Bibliothéque de la Pléiade, Editions Gallimard et Calman-Levy, Paris, 1965, p. 419.

41 *Idem,* p. 419.

42 *Idem,* p. 432.

43 Dumitru Ghișe, *Existențialismul francez și problemele eticii,* Editura Științifică, București, 1967, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

o legătură cu alte lucruri. În schimb, *existența-pentru-sine (l'être-pour-soi)* se definește ca „fiind ceea ce ea nu este și nefiind ceea ce este“ [44]. Omul, ca „natură“ dualâ, aparține, pe de o parte, prin corpul său, lumii lucrurilor, iar pe de altă parte, prin conștiința sa, aparține neantului. „Ficticitatea“ omului, adică faptul de a aparține lumii lucrurilor, este în sine absurdă. Dar *specificitatea* ființei umane este aceea de a fi „ceea ce nu este“. Omul are un statut mbiguu, atât de *existență-în-sine,* cât și de *existență-pentru-sine* (prin conștiința sa). Această contingență, „facticitate“, a *pentru-sinelui* îi conferă omului o situație fără ieșire, generând *angoasa, greața*. De aici rezultă o dublă absurditate : pe de o parte, aceea a unei lumi care nu a primit o semnificație din partea conștiinței umane («lumea este absurdă») ; pe de altă parte, aceea a conștiinței ce nu-și exercită funcția de a conferi sensuri realității, care rămâne, ca un lucru inert, prinsă în facticitatea ei. Ca și la Camus, absurdul apare ca o consecință a unei stări de lucruri, incompatibilă cu înțelegerea rațională a situației omului, întrucât omul nu este decât „existența prin care neantul vine în lume“ [45]. Această situație „absurdă“, irațională nu poate fi depășită de individ, pentru că nu poate exista nici un fel de comunicare între *în-sine* și *pentru-sine,* între om și lume, între conștiință și lumea obiectelor. Astfel, apare, în mod clar, subiectivismul filosofiei sartreene prin postularea negației nu ca mijloc pentru cunoașterea reală a existenței (în ambele ipostaze) — ca la Hegel —, ci pur și simplu ca o gratuitate, ca o invenție liberă : „trebuie ca negația să fie o invenție liberă, trebuie ca ea să ne smulgă din zidul acesta de pozitivitate care ne încercuiește“ [46]. Acest „zid de pozitivitate“ este tocmai realitatea materială, *existența-în-sine,* care ar fi în sine absurdă și care trebuie să fie negată, nu pentru un scop anume, ci pentru un capriciu al *existenței-pentru-sine,*

În concluzie, înțelegerea unilaterală a omului ca om abstract, ca pură subiectivitate l-a condus pe Sartre la o concepție subiectivistă despre individ cart, în *l'Être et le Néant* (1943), ia proporțiile unui sistem filosofic, tributar însă filosofiei heideggeriene. Ulterior, Sartre renunță la o serie de teze subiectiviste, adoptând o poziție realistă în unele probleme filosofice, dar nu-și schimbă în mod esențial concepția existențialistă, așa cum încearcă să demonstreze în *Critique de la raison dialectique* (1960) (unde se con-

44 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant,* Editions Gallimard, Paris, 1943, p. 713.
45 *Idem,* p. 60.
46 *Idem,* p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

sideră adept al marxismului și chiar un contiunator al acestuia în ceea ce privește metoda dialectică de cercetare a fenomenelor sociale).

Heidegger și *Jaspers* nu sunt preocupați de analiza absurdului dar, prin concepția lor despre existența în genere și despre existența umană în particular, contribuie la statornicirea unui climat privind studiul condiției umane contemporane. Astfel, prin introducerea conceptelor de *neant, angoasă, situație limită, alegere, libertate* etc. și mai ales prin semnificațiile ce li se atribuie, acești filosofi concep omul și realitatea materială în termeni negativi, apreciind că între acestea două există o continuă tensiune și negație reciprocă. *Existentul* (ființa umană) este pentru Heidegger ceea ce „rămâne nehotărât între existență și non-existență", menținându-se în existență „fără însă a depăși posibilitatea non-existenței" [47].

În planul cunoașterii, Heidegger desconsideră rațiunea, care nu se preocupă decât de lucrurile pozitive. Filosofia însă trebuie să răspundă la întrebarea : ce este nimicul ? Nimicul, ceva care „este", o entitate oarecare, reprezintă „negația completă a totalității ca atare", fiind dezvăluit în și prin teamă. *Da-Sein* fiind „existența proiectată în Nimic", putem conchide că omul, ca și la Sartre, ni se dezvăluie în „autenticitatea" sa într-o anumită situație-limită, atunci când trăiește la maximum nefericirea sa de *ființă pentru moarte* [48]. Această stare ambiguă și nefericită a omului, aflat între existență și nonexistență, în așteptarea morții, generează absurdul ca tensiune, „divorț", situație ce nu poate fi rezolvată de rațiune, întrucât aceasta nu poate opera într-un domeniu al negativității absolute.

La rândul său, *Jaspers* condiționează existența umană de actul alegerii : „în măsura în care aleg exist, dacă nu aleg, nu exist" [49]. Ca și la Heidegger, ființa umană este *Da-Sein-ul (existența-de-aici)*, care are un statut ambiguu : pe de o parte, aparține lumii, pe de altă parte, este pură subiectivitate, capabilă de a-și alege, de a-și determina propria sa existență. Dar alegerea este, fără justificare, irațională ; ea se face în afara oricărei cunoașteri. Jaspers postulează trăirea ca modalitatea prin care individul intră în contact cu *Transcendența,* cu Dumnezeu : „noi intrăm în contact cu ea în actul de libertate pe care ni-l dă existența, pentru că știm că nu

---

47 Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique,* P.U.F., Paris, 1958, p. 37.

48 *Idem,* p. 41.

49 Apud Dumitru Ghișe, *Op. cit.,* p. 59—60.

Scanned with OKEN Scanner

existăm prin noi înșine", încât „eu sunt sigur că Dumnezeu există prin decizia care mă face să exist. Această certitudine nu-mi permite să închid pe Dumnezeu într-o formulă, ci să fac din el o prezență pentru existență" [50]. În esență, concepția lui Jaspers cu privire la capacitatea omului de a cunoaște propune trăirea ca metodă de cunoaștere, ceea ce îl situează pe pozițiile existențialismului religios.

* *
*

Mulți dintre dramaturgii contemporani — în special cei care au devenit cunoscuți ca făcând parte din teatrul „absurdului" — și-au exprimat concepția lor asupra condiției umane atât prin eseurile și articolele pe care le-au publicat, cât și prin interviurile acordate cu diferite ocazii. Ideea dominantă ce se degajă din opera lor publicistică este aceea a unui pesimism asupra condiției umane din epoca noastră, a neîncrederii în viitorul omului. Pornind de la concepția că adevărata condiție a omului o reprezintă condiția individului izolat, însingurat, înstrăinat de sine și de semenii săi și înțelegând omul izolat de colectivitate și desprins deci de anumite condiții social-istorice concrete, dramaturgii acestei noi formule teatrale se mențin, în esență, pe pozițiile existențialismului, adoptând modul său de gândire în problemele fundamentale ale condiției umane : înstrăinarea, ca dimensiune existențială a omului contemporan ; situațiile-limită ale individului, ca momente esențiale care ar dezvălui *autenticitatea* ființei umane ; angoasa, ca rezultat al trăirii intense a situației sale nefericite și, în ultimă instanță, absurdul ca stare atitudinală și de comportament a individului dezorientat, depersonalizat.

Eugené Ionescó și-a expus cu diferite ocazii concepția sa filosofică despre condiția omului contemporan, care contribuie la înțelegerea operei sale. Deși exclude eticheta de „absurd" aplicată teatrului său, Ionescó transpune în fapt starea de absurd, acordând un spațiu larg în opera sa descrierii comportamentului absurd al personajelor sale, mai ales în primele sale piese, care abordează subminarea logicii lingvistice. Ulterior, creația ionesciană evoluează în direcția unor opere care pun probleme umaniste reale. Apariția eroului *Bérenger* demonstrează că jocul steril al autorului cu absurditatea logică nu duce nicăieri, că artistul adevărat

50 Apud Paul Poulquie, *L'Existentialism.* P.U.F., Paris, 1968, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să se integreze organic în problematica omului contemporan, descriind situația condiției umane înstrăinate. Și, deși Ionescó privește condiția umană iremediabil pierdută în meandrele înstrăinării totale, datorită dereglării mecanismului social de ansamblu („am impresia că lumea însăși poate să se deregleze ca o mașină"), totuși el nu exclude efortul omului de a se opune forțelor inumane. Prin Bérenger din *Rinocerii*, Ionescó manifestă o atitudine de împotrivire față de ceea ce pune în pericol individul înstrăinat. De asemenea, el își expune ideile sale filosofice și într-o manieră directă, fie prin interviuri, fie în eseuri sau articole. Astfel, comentând noțiunea de absurd, care apare frecvent în legătură cu teatrul său, el arată că aceasta este „o noțiune foarte imprecisă. Absurdul poate fi incomprehensiunea a ceva, a legilor lumii, el se naște din conflictul dintre voința mea și o voință universală ; el se naște, de asemenea, din conflictul dintre mine și mine însumi, dintre diverse voințe, impulsuri contradictorii" [51]. Absurdul apare deci ca o stare de conflict, de tensiune care, ca și la Camus, se stabilește între om și lume, care este irațională. Ionescó transpune însă absurdul mai ales în planul afectivității, descriindu-l ca pe o trăire interioară, ca o permanentă sfâșiere lăuntrică. El preciza, totodată, că „noțiunea de absurd era înscrisă în epocă", întrucât aceasta se prezenta ca o „epocă de criză". Așadar, absurdul ar apărea drept o consecință firească a epocii contemporane, care și-ar dezvălui identitatea în momentele de criză a societății.

Dramaturgul francez recunoaște influența filosofiei lui Heidegger, Sartre și Camus asupra operei sale, dar se delimitează de aceștia mai ales în ceea ce privește transpunerea absurdului în creația artistică. Sartre și Camus, de pildă — care au tratat absurdul din punct de vedere filosofic —, atunci când au trecut la traducerea în fapt a ideilor lor, ei au rămas în limitele unei estetici tradiționale (de exemplu, *Caligula, Electra* etc.). Ionescó declară că nu este suficient să teoretizezi absurdul, ci trebuie să-l faci să trăiască pe scenă, pentru ca oamenii să-l cunoască în intimitatea structurilor sale, distructive pentru individ : „Am impresia că acești scriitori (Camus, Sartre — subl. ns.) discutau despre absurd, despre moarte, dar ei nu trăiau aceste teme, nu le simțeau într-o manieră irațională și viscerală, nu erau înscrise profund în limbajul lor. La ei există încă retorică, elocvență" [52].

---

51 Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugene Ionescó*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1966, p. 140.

52 *Idem*, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru înțelegerea modului în care Ionescó explica absurdul, vom prezenta unele opinii ale sale, care vor întregi imaginea asupra concepției lui filosofice. El simte în permanență necesitatea de a clarifica sensurile absurdului, încât propune un lanț de definiții, care sunt, de fapt, descrieri ale *stării de absurd:* a) „eu numesc absurd ceea ce nu înțeleg, sau pentru că eu sunt cel care nu înțeleg, sau pentru că lucrul este în mod esențial incomprehensibil, impenetrabil, închis" ; b) absurdul este și „acest bloc monolit de date... acest zid ce-mi apare ca un fel de vid masiv, solidificat, acest bloc de mister, starea mea de a mă găsi în fața unui zid care se ridică până la cer, care se întinde până la frontierele infinitului" ; c) absurdul este deci „această situație *de a fi acolo* (influența lui Heidegger — subl. ns.), pe care n-o pot recunoaște ca fiind a mea și care este totuși a mea" ; d) „numesc, de asemenea, absurd, omul care este fără țel, care și-a uitat țelul, omul lipsit de rădăcinile sale esențiale, transcendentale (rătăcirea fără țel constituie absurdul lui Kafka)" ; e) absurdul este și „ceea ce este lipsit de rațiune, expresia dezacordului meu cu lumea, a profundului meu dezacord cu mine însumi, a dezacordului între lume și ea însăși" [53].

Aceste idei filosofice asupra absurdului se regăsesc în creația sa și sunt transfigurate artistic în modalitatea de structurare a personajelor, în „acțiunea" pieselor, dar mai ales în crearea unui climat de comportament absurd, încât absurdul devine principalul „personaj" al acestui gen de teatru.

Și *Samuel Beckett* simte nevoia să-și precizeze concepția sa estetică. El nu se referă niciodată la absurd ca dimensiune a creației sale, dar prin opera sa face să trăiască absurdul pe scenă prin intermediul unor personaje grotești și cu un comportament absurd, în sensul descris de Ionescó, dar cu o vădită înclinație spre adâncirea prăpastiei dintre individ și lume, până la dispariția individului din câmpul existențial. Beckett descrie situația individului cufundat în absurd într-un moment în care omul nu se mai poate nici măcar împotrivi, așa cum face Bérenger-ul lui Ionescó. Starea de absurditate totală este pentru Beckett confuzia totală, în care obiectele și oamenii se torturează reciproc și din această înfruntare oamenii ies totdeauna învinși : „nu sunt eu cel care a născocit confuzia. Singura șansă de reînnoire este să deschidem ochii și să vedem starea de confuzie. Nu este o stare pe care poți s-o înțelegi. Sunt de părere că trebuie s-o lăsăm să intre, pentru că ea este adevărul (...). Pentru mine, ceea ce-mi

53 *Idem*, p. 148.

Scanned with OKEN Scanner

propun să explorez este toată această zonă a ființei care a fost întotdeauna neglijată de către artiști ca fiind ceva nefolositor sau prin definiție incompatibil cu arta“ [54].

În genere, dramaturgii teatrului „absurdului“, chiar dacă nu recunosc în mod deschis apartenența lor la un mod de gândire existențialist în esența sa, prin întreaga lor creație artistică aduc dovezi evidente în favoarea acestei influențe structurale din partea existențialismului, mai ales în ceea ce privește sensurile conceptului de absurd și descrierea climatului acestuia, ca mediu de existență a omului înstrăinat al societății contemporane.

54 Samuel Beckett, *Destăinuiri*, în „Secolul 20“, nr. 3/1968, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

COMICUL ABSURDULUI — MODALITATE SPECIFICĂ DE ABORDARE ESTETICĂ A CONDIȚIEI UMANE ALIENATE

Dintre toate mișcările artistice de avangardă, *teatrul absurdului* s-a impus ca purtătorul unor idei estetice noi, inovând și generalizând forme și modalități artistice care au revoluționat atât concepția despre teatru, cât și modul concret de realizare a operei dramatice și a spectacolului teatral. Acest gen de teatru a făcut să „trăiască" absurdul pe scenă, în sensul că s-a transpus starea de absurd din domeniul structurilor și al relațiilor interumane în opere dramatice, care au determinat prezența în viața artistică a ultimelor decenii a unui teatru al condiției umane.

În teatrul absurdului, *comicul absurdului* se „dezvăluie" în calitatea sa de categorie estetică. Însăși existența unei dramaturgii a „absurdului", în care regăsim, în mod pregnant comicul absurdului în numeroase ipostaze — ne conduce la ideea postulării unei noi categorii estetice.

1. SISTEMUL CATEGORIILOR ESTETICE

Înțelegerea comicului absurd ca o categorie estetică presupune cunoașterea cadrului general categorial, a dimensiunilor și evoluției sistemului categoriilor estetice.

Ca și sistemul categoriilor filosofice, care este conceput asemenea unui sistem al sistemelor, *sistemul categoriilor estetice* poate fi studiat din perspectivă sistemică, întrucât numai în acest fel ne apropiem de cunoașterea fenomenelor estetice, în calitatea lor de însușiri ale vieții reale, aflate într-o strânsă interdependență cu totalitatea proceselor și fenomenelor existente într-un anumit moment în epocă. În prezent, tot mai mulți esteticieni recunosc categoria de *estetic* drept categoria centrală a esteticii, care „înglobează toate manifestările estetice, așa cum altădată sublimul, tragicul și comicul erau subordonate frumosului" [1]. Privit din perspectiva teoriei generale a sistemelor, esteticul poate fi considerat

1 Gheorghe Achiței, *Problema categoriilor estetice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

ca un *sistem al sistemelor*, pentru care categoriile estetice, ca : frumosul, sublimul, tragicul, comicul, fantasticul, grotescul, urâtul etc. apar în calitate de subsisteme componente ale sistemului ordonator de ansamblu. Luate însă în sine, categoriile estetice enumerate mai sus devin sisteme de sine stătătoare, care își subsumează ca subsisteme elementele lor de conținut. Între sistem și subsistemele sale se stabilesc atât relații de *subordonare* (a subsistemelor față de sistemul ierarhic superior), cât și de supraordonare (a sistemului față de subsistemele subordonate). În cadrul acestor rețele de relații, un rol important îl au criteriile metodologice cu ajutorul cărora se cercetează sistemul și subsistemele sale. Pentru a se studia sistemul categorial al esteticului ca sistem supraordonat este necesar un criteriu metodologic nou, capabil să sesizeze transformările, evoluțiile reale, concrete ale fenomenelor estetice. În acest sens, „criteriul metodologic în alcătuirea unui sistem categorial viabil este, fără îndoială, aplicarea unui punct de vedere istoric consecvent (...). Istorismul exclude stabilirea unui sistem categorial static, închis, cu subordonări și coordonări fixe, definitiv valabile. El cere, dimpotrivă, înregistrarea tuturor fluctuațiilor produse de-a lungul secolelor în ceea ce privește prezența sau absența, ponderea și însemnătatea fiecărei categorii, ca și a relațiilor concrete dintre ele, și mai ales reclamă definirea, pe temeiul noilor cerințe obiective, a situației prezente“ [2].

Înțelegerea sistemului categoriilor estetice ca sistem deschis, dinamic — și, deci, a *esteticului* ca sistem categorial din care derivă celelalte subsisteme estetice — presupune un *principiu de structurare* : „dedublarea unicului, temei posibil al ordonărilor estetice, temei al lor prin nimic mai puțin necesar decât al celor filosofice. Deja în filosofie există un consens asupra polarizărilor axiologice fundamentale, încât *adevărul, binele* și *frumosul* sunt recunoscute drept valori definitorii în câmpul *teoretic, etic și estetic*, fiecare completându-se prin opusul ei — *falsul, răul și urâtul*“ [3]. După cum în esteticile anterioare categoria de *frumos* era admisă drept fundamentală, în jurul ei concetrându-se sistematizarea și ierarhizarea celorlalte categorii, tot astfel, în epoca noastră, categoria de *estetic*, ca sistem, poate grupa în jurul ei celelalte categorii. Categoriile estetice, fiind într-o continuă evoluție și dinamică interioară, nu rămân în stadiul rigid al dedublării lor, ci se observă o permanentă mișcare și devenire a acestora. Apare

2 Ion Ianoși, *Dialectica și estetica*, Editura Științifică, București, 1971, p. 31.

3 *Idem*, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

chiar o *trecere a categoriilor estetice una în alta.* În ultimă instanță, „fiecare ipostază categorială (...) își are totuși determinările ei certe. Tragicul îi este apropiat și opus sublimului, comicul îi este opus și apropiat tragicului“ [4]. Pentru trecerea categoriilor estetice una în alta (în contrariul lor) trebuie să fie însă create toate condițiile necesare. Care este însă principiul care stă la baza acestei treceri ? Nu există un răspuns unanim al esteticienilor în această privință. Se pare că acest proces poate fi explicat totuși prin adoptarea *principiului unicității* drept criteriu al transformării categoriilor estetice în contrariul lor. Astfel, „tragicul, comicul, sublimul apar sub aceeași înfățișare doar o singură dată ; orice repetare, orice depășire a măsurii, orice inversare de raporturi duce obligatoriu la schimbarea ipostazei în care se prezintă obiectul, subiectul și raporturile dintre ele“ [5]. În teatrul contemporan întâlnim în permanență exemple de trecere a categoriilor estetice unele în altele, urmărindu-se ca, din amestecul lor, să rezulte noi sensuri și semnificații. Astfel, pentru mulți dintre reprezentanții teatrului „absurdului“ comicul, în calitatea sa de categorie estetică, este o „intuiție“ a absurdului, a unei situații irație nale din realitate.

Categoriile estetice au anumite trăsături specifice care le deosebesc de alte tipuri de categorii, cum sunt, de pildă, cele de natură filosofică. Esteticienii aplică metoda diacronică și sincronică de cercetare a categoriilor estetice pentru a surprinde determinațiile multiple ale acestora, caracteristicile lor, în funcție de situațiile concret-empirice de la nivelul formelor și modalităților literar-artistice în care ele par și se manifestă. Astfel, categoriile estetice de comic, tragic, fantastic, grotesc, sublim etc., au trăsături specifice, în primul rând în calitatea lor de categorii estetice, dar și în funcție de modul lor de manifestare în cadrul operei artistice propriu-zise. Din această perspectivă, se desprind următoarele trăsături caracteristice ale categoriilor estetice [6] :

1) Spre deosebire de categoriile filosofice, categoriile estetice au un conținut prin excelență *afectiv*. În acest sens, categoria estetică se constituie, în primul rând, ca o reacție sentimentală sau emoțională a contemplatorului în fața operei de artă. Afectivitatea, ca trăsătură specifică a categoriilor estetice, determină raporturi specifice între opera de artă și receptorul acesteia, stabi-

4 *Idem*, p. 42.
5 Gheorghe Achiței, *Op. cit.*, p. 21.
6 *Idem*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

lindu-se un complex de reacții afective, care au un rol hotărâtor în procesul receptării artistice.

2) O trăsătură deosebit de importantă prin locul pe care îl ocupă în adâncirea cunoașterii specificului categoriilor estetice o constituie *concretețea* lor. Este vorba despre capacitatea acestor categorii de a prinde consistență într-o construcție estetică concretă. Astfel, tragicul, comicul, fantasticul, grotescul, urâtul etc. apar numai într-o anumită situație concretă, materializându-se în opere artistice unice, de sine stătătoare. Concretețea categoriilor estetice exprimă caracterul singular, unic al acestora, ele fiind abstracții de un anumit tip și având implicații de natură social-istorică concretă.

3) Deși s-ar părea că, în ansamblul lor, categoriile estetice adoptă concretețea drept principiu al existenței lor, totuși se observă un oarecare *grad de generalitate* al acestora. Există, de fapt, diverse grade de generalitate. Astfel, categoriile din domeniul teoriei artei, literaturii, muzicii etc. au un grad de generalitate mai mic față de categoriile estetice care își revendică valabilitatea pentru toate „cazurile" estetice. Trebuie să se țină însă seama de specificul civilizațiilor, culturilor, epocilor istorice, precum și de condiția specifică a subiectului și obiectului estetic ca atare.

4) Categoriile estetice, ca „sublimări", esențializări ale conținuturilor artistice din diferite domenii (arte plastice, muzică, teatru etc.), nu epuizează întregul conținut al acestor arte. Aceasta cu atât mai mult în lumea contemporană, când există o labilitate a delimitărilor categoriale. Tragicul, comicul, grotescul, poeticul etc., apar mult mai complexe în realitate decât pot fi exprimate în teoriile estetice. De asemenea, „categoriile estetice nu se distribuie exact după clasificarea artelor; tragedia poate fi tragicomică, iar grațiosul sau grotescul pot fi evocate indiferent de artă. Pe de altă parte, aceste categorii nu pot face obiectul unei estetici pure, la fel de riguroasă ca metafizica sau fizica pură. Fiind întemeiate pe sentiment, ele nu pot fi conceptualizate decât aproximativ; fiind manifeste în opere a căror creație este imprevizibilă, ele nu pot fi definitiv inventariate"[7]. Această situație specifică a categoriilor estetice pune în evidență caracterul aproximativ al teoretizărilor și, mai ales, infirmă intențiile de a subsuma unor categorii rigide opere artistice complexe și contradictorii după criterii pur formale.

5) *Sensul simbolic* al categoriilor estetice reprezintă una din trăsăturile care explică procesele legate de actul receptării artistice,

7 Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971, p. 248.

Scanned with OKEN Scanner

dar presupune, totodată, investigarea actului însuși al creației estetice. În ceea ce privește comicul absurd sau tragicul, fantasticul sau grotescul etc., există numeroase exemple care demonstrează prezența elementelor simbolice. Spre deosebire însă de tragic și fantastic, de pildă, simbolurile prezente în comicul absurd apar într-o ambiguitate voită, ca efect al înțelegerii voit ambigue a realității. Astfel, Beckett declara că și-a propus crearea unei forme artistice specifice, care va fi „un gen admis de dezordine", întrucât „forma și dezordinea există separat, una nu se reduce la cealaltă (...). Să găsească o formă care să corespundă dezordinei, aceasta este astăzi sarcina artistului" [8].

6) Ceea ce caracterizează categoriile estetice este și *impuritatea* lor, faptul că ele nu există ca atare, ca abstracții pure, ci sunt într-o interdependență reciprocă, încât printre elementele de conținut ale unei categorii se pot regăsi elemente ale altor categorii. Ceea ce determină însă statutul unei categorii estetice este ponderea unor elemente care îi conferă stabilitate. Categoriile de tragic, comic, fantastic, grotesc etc. de pildă, au această calitate prin permanența unor elemente specifice care le conferă o anume generalitate. Atunci când echilibrul se distruge și pătrund elemente din sfera altor categorii, de exemplu, când tensiunea dintre elementele tragice se distruge prin pătrunderea elementelor comice, absurde, fantastice, grotești etc., asistăm la apariția unui nou fenomen artistic, care, la început, nu poate fi încadrat în nici un gen estetic. Așa s-a întâmplat cu apariția *comicului absurd*. După cum remarca și Ion Ianoși, „se înmulțesc îmbinările unor trăsături estetice cândva autonome, acele specifice «mixturi», din care se pot naște atribute noi și categorii corespunzătoare lor. Zâmbetul printre lacrimi a fost și el remarcat, iar esteticienii l-au fixat prin termenul de *tragicomic*, util ca oricare alt termen. Respectiva îmbinare a fost experimentată pe plan artistic de la începutul epocii moderne, prin romanul de o tonalitate atât de ambiguă și de unitară al lui Cervantes, ca și prin piesele lui Shakespeare, apoi asimilată teoretic în teoria iluministă a dramei de către Diderot sau Lessing" [9].

În concluzie, categoriile estetice trebuie înțelese în diversitatea manifestărilor și a determinațiilor lor specifice. În analiza acestora trebuie să pornim de la faptul că reflectarea realității cu mijloacele artei este un proces deosebit de complex, care presupune

---

8 Samuel Beckett, *Destăinuiri*, în „Secolul 20", nr. 3/1968, p. 6.

9 Ion Ianoși, *Dialectica și estetica*, Editura Științifică, București, 1971, p. 43—44.

Scanned with OKEN Scanner

analiza nuanțată a fenomenelor estetice și abordarea, din diferite unghiuri de vedere, a operei artistice. Cu ajutorul categoriilor estetice punem ordine în studiul creațiilor artistice și, în același timp, cunoaștem structura și dinamica lor în raport cu condițiile concrete în care ele apar și se dezvoltă. Existența dinamică a categoriilor estetice demonstrează totodată faptul că, și în domeniul esteticii, nu se poate face abstracție de momentul teoretic al sistematizării, generalizării și abstractizării, deși există modalități și forme specifice prin care se realizează acest proces.

2. COMICUL ȘI COMICUL ABSURDULUI

Înțelegerea comicului absurdului presupune abordarea categoriei estetice a comicului. Definiția comicului din punct de vedere estetic a cunoscut — din antichitate și până astăzi — un îndelungat proces de elaborare, reconsiderare, restructurare a sferei sale, datorită, în primul rând, aspectelor multiple pe care le implică instabilitatea terminologică, frecvența sinonimelor nespecifice, analiza sa complexă, pluridisciplinară (sociologică, filosofică, literar-artistică etc.). În acest sens, Henri Bergson aduce o contribuție importantă la studiul problematicii estetice și filosofice a comicului, demonstrând că la baza acestuia se află contrastul, dualitatea, contradicția dintre esență și aparență, dintre viață și aspectele sale rigide, mecanicec. După cum se exprima el, «mecanicul suprapus pe viu“ [10] constituie adevărata cauză a producerii comicului. Ideea de dualitate, de contradicție este prezentă și în alte definiții contemporane. Astfel, Charles Lalo (în *Esthétique du rire*, 1949), referindu-se la *râsul estetic*, afirma că una dintre condițiile necesare și suficiente pentru a avea un râs estetic este sinteza contrastului și a degradării, trecerea unui termen în altul cu pierdere de valoare, rezolvarea unei disonanțe între două voci pe nota inferioară. Ecuația *râsului estetic* ar consta în următoarele : *contrast* + *degradare* = *devaluare*. Teoria sa asupra comicului este însă extrem de generală, aplicându-se oricărei laturi a situației comice : psihologice, sociale, morale etc.

O altă tendință în cercetarea comicului estetic se referă la raporturile și interferențele dintre tragic și comic. Din punct de vedere estetic, tragicului — ca domeniu al limitatului — i s-au

10 Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Libraire Felix Alcan, Paris, 1928, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

atribuit mai multe trăsături, care l-au plasat în rândul categoriilor „privilegiate". Comicul, ca domeniu al concretului nelimitat, asimilat uneori cu urâtul, dizgrațiosul a fost mai puțin studiat sub raport estetic. De remarcat că poeticile clasiciste despart în mod net tragicul de comic ; în schimb, romanticii pledează în favoarea amestecului acestora. În epoca modernă — după opinia lui N. Hartmann *(Ästhétik)* — separarea tragicului de comic este posibilă numai în artă, nu și în viață, arta separând ceea ce a găsit reunit, întrucât nu s-a priceput să le reunească decât rareori [11]. În epoca noastră, teatrul „absurdului" reprezintă o nouă etapă în evoluția raporturilor dintre comic și tragic, mai ales în ceea ce privește aspectele pragmatice, confundându-le până la pierderea specificului lor de categorii cu un conținut bine delimitat. Astfel, după expresia lui Eugéne Ionescó, „comicul devine tragic, iar condiția omului — derizorie".

În concluzie, comicul conține în sine principiul contradicției, al dualismului și dedublării (între subiectul și obiectul comic), care generează o stare de tensiune permanentă.

Distrugerea echilibrului în interiorul comicului, fie prin abandonarea uneia sau alteia dintre laturile contradictorii, fie prin pătrunderea unor elemente aparținând altor categorii (tragicul, grotescul, fantasticul, oniricul) se manifestă prin denaturarea esenței comicului, mergând până la transformarea în opusul său sau până la apariția altor concepte și categorii estetice, cum este aceea a *comicului absurd*. Comicul poate fi absorbit în opusul său — de pildă, poate aluneca în tragic sau grotesc —, dar prin aceasta nu-și mai păstrează identitatea inițială, de categorie distinctă, ci se transformă în altceva, într-o nouă calitate estetică. Această trăsătură specifică pe care o au categoriile estetice de a trece unele în altele se explică prin însăși calitatea fenomenelor și proceselor estetice de a îngloba principiul dialectic al contradicției, ca modalitate esențială de existență și dezvoltare.

Pentru înțelegerea comicului absurd ca o categorie estetică este necesară cunoașterea formelor de manifestare a comicului. Mihai Ralea se referea, în *Prelegerile* sale *de estetică*, la următoarele „varietăți" ale comicului : a) *spiritul ;* b) *umorul ;* c) *burlescul ;* d) *grotescul ;* e) *ironia*. Alți autori enumeră printre formele *comicului : umorul, satira, ironia, sarcasmul*. Indiferent de numărul lor, existența formelor comicului demonstrează capacitatea categoriei comicului de a se manifesta printr-o multitudine de forme și mo-

---

11 Marian Popa, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

dalități, întrucât însăși viața reală se prezintă într-o varietate de nuanțe, fiind inepuizabilă.

Prin ce se caracterizează formele de manifestare ale comicului? Ne vom referi, în continuare, doar la cele mai importante dintre ele.

Satira este posibilă numai în cazul unei detașări absolute față de realitatea respectivă. Astfel, dacă subiectul receptor se află în fața unui obiect (sau a unei situații) care constituie un regres, o frână în calea afirmării noului și, în același timp, dacă acest obiect vrea să apară exact contrariul a ceea ce este în realitate, atunci în obiect apare o calitate comică, având o puternică încărcătură emoțional-estetică. Subiectul receptor are o anumită reacție, caracterizată printr-o atitudine critică, emoțională și estetică în același timp. Evident, o astfel de atitudine se concretizează într-un anumit tip de râs, iar comicul apare, în acest caz, sub forma satiricului (comicul satiric).

Umorul (sau umoristicul) presupune, dimpotrivă, o atitudine de înțelegere, de manifestare a unei îngăduințe tacite față de subiectul comic. Aceasta se va transpune, la nivelul subiectului receptor, printr-o reacție, o atitudine critică-emoțională, care nu respinge în întregime obiectul comic, ci „cochetează" cu el, încât însuși tipul de râs ce-și face apariția este unul de simpatie. În această ipostază, comicul apare sub forma umoristicului (comicul umoristic).

Ironia reprezintă o atitudine critică de negare a realității, care presupune, prin tonul și subtilitățile de frază și sens, afirmarea, elogierea unei realități în fond detestate. Această formă de manifestare a comicului se poate regăsi, de obicei, în combinație cu alte forme ale comicului, încât o întâlnim ca *ironie satirică* sau *umoristică* (comică), în funcție de accentul pus pe satiră sau pe umor în aprecierea fenomenelor sociale.

Sarcasmul, ca modalitate comică ce utilizează hiperbola, nu este altceva decât o formă a ironiei, dar ridicată la un înalt grad de tensiune, care poate atinge grotescul sau chiar tragicul. În teatrul „absurdului", comicul absurd adoptă ironia sarcastică în scopul detașării ironice față de realitatea socială, încât una dintre modalitățile esențiale de acțiune și comportare a subiectului receptor ar fi manifestarea unei atitudini critice, care poate merge până la relevarea protestului în fața absurdității și grotescului unor situații sociale.

Toate aceste forme ale comicului coexistă într-o strânsă interdependență și oferă, în diversitatea lor, o imagine concretă și un

Scanned with OKEN Scanner

cadru real pentru analiza categoriei comicului. Pornind de aici, se poate deschide o cale pentru cunoașterea comicului absurd.

Comicul absurd ca modalitate estetică a fost experimentat de multă vreme în literatură.

Unii esteticieni au atras atenția că la baza categoriei de comic ar sta absurdul sau absurditatea (Sulzer, Marc Chapiro), dar nu trebuie să absolutizăm această posibilitate. Totuși, absurdul poate fi implicat în toate formele de manifestare ale comicului. De altfel, istoria literaturii și artei aduce mărturii în acest sens :

a) Folosirea absurdului în scopuri *satirice* are origini străvechi, întâlnindu-se în *comôsul* grec (procesiunile prilejuite de sărbătorile dionisiace), care stă la originea comediei antice, ca și a unei tendințe literare care, în antichitatea alexandrină și romană, va da *mimusul*. În evul mediu întâlnim *farsa*, *commedia dell'arte*, arta clovnilor și apoi, în epoca modernă, *vodevilul*, spectacolul de *music-hall* și filmul comic, ce atinge apogeul în jurul anilor '30 [12]. *Absurdul satiric* se întâlnește însă cu o mare intensitate în *satira filosofică*, cultivată încă din antichitate (Xenofon) și dezvoltată în epoca modernă prin Rabelais, Erasmus, Voltaire, Swift. Obiectul satirei filosofice nu este concentrat numai asupra viciului de comportament, ci și asupra demonstrării prin absurd a absurdității gândirii, încât paradoxul, antinomia, nonsensul fac parte integrantă din mecanismul satirei filosofice [13]. Aceasta nu face însă din utilizarea absurdului un scop în sine, ci el devine un mijloc pentru demascarea unor situații sociale reale.

b) *Ironia comică* folosește, de asemenea, absurdul, care se poate recunoaște sub forma unor exagerări ce merg până la hiperbolă și grotesc. Aceasta înseamnă că ironia poate utiliza absurdul în scopul deformării obiectului supus criticii sale, mergând până la anihilarea acestuia. În teatrul „absurdului" întâlnim situații de acest tip, mai ales în piesele lui Beckett, când se estompează obiectul criticii, prin deformarea grotescă a realității.

c) În cadrul *umorului*, absurdul își găsește un teren prielnic de manifestare, încât apare o nouă „combinație" estetică *(umorul absurd)*, care pune în centrul preocupărilor atacul sistematic asupra rațiunii însăși. Umorul absurd apare deci ca o asociere între forma de manifestare a comicului *(comicul umoristic)* și *absurdul*

---

12 Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, p. 40.

13 *Idem*, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

(cu deschidere filosofică mai largă), rezultat dintr-un sentiment de angoasă în fața realității incomprehensibile. Acest umor absurd constituie un punct de plecare în formarea unei noi sinteze categoriale — *comicul absurd* — denumire care sugerează, pe de o parte, legătura sa intrinsecă cu categoria de comic și, pe de altă parte, accentuează relația cu absurdul — teoretizat de unii filosofi existențialiști — apărut însă ca rezultat al unor relații umane înstrăinate. Comicul absurd nu rămâne însă numai la sinteza dintre absurdul filosofic degajat din concepțiile existențialiste și umorul absurd, ci își asociază și elemente estetice prezente în categorii, ca : tragicul, fantasticul, grotescul, oniricul. În concluzie, comicul absurd conține, în structura sa, elemente estetice, în primul rând din umorul absurd și, în al doilea rând, din categoriile enunțate mai sus. Acestei sinteze categoriale îi corespunde — în planul modalității artistice de exprimare — un anumit tip de piesă *(farsa tragică* sau *absurdă).* Această denumire sugerează legătura dintre *farsă* (ce corespunde comicului pur) și *tragedie,* pentru a marca gustul amar, angoasant al umorului, întrucât nu se mai râde de defectele unui individ, ci de însăși condiția umană în totalitatea sa, căreia nu i se mai recunoaște nici un sens sau semnificație rațională, ea fiind iremediabil abandonată absurdului, ilogicului, grotescului.

Comicul absurd, ca și conceptul de absurd din filosofia existențialistă, are la originea sa un „divorț", o separare a celor două planuri : obiectul estetic și subiectul receptor care, în formele clasice de manifestare ale comicului, se află în tensiune permanentă. Această stare de tensiune nu exclude existența unor situații contradictorii, mergând până la antagonism, care apar, fie în cadrul obiectului estetic, fie în legătură cu atitudinea subiectului receptor. Mecanismul interior al comicului absurd se bazează însă, în principal — ca și în cazul umorului absurd —, pe ruperea echilibrului tensional dintre elementele unei situații comice, ceea ce face să izbucnească ilogicul, absurdul, grotescul sau fantasticul într-un moment când totul părea obișnuit, normal. Apare astfel o incongruență *(nepotrivire)* între elementele conflictuale ale unei piese, care explică, în mare parte, însăși structura dramatică a acesteia, mai exact, de ce ea nu are o structură în sensul tradițional al cuvântului, ci oferă doar o imagine picturală, abia perceptibilă, în care se află elemente dintr-o realitate dizlocată, fragmentată și care nu-și mai regăsește sensurile logice. Există mai multe tipuri de incongruență : a) *tipul logic,* când situația este de ordin rațional (de exemplu, o nepotrivire între ceea ce te poți aștepta

Scanned with OKEN Scanner

logic să urmeze, să se întâmple și ceea ce urmează de fapt) ; b) *tipul natural*, când situația este de ordinul realității și se referă la un contrast între lucruri și ideile abstracte cu privire la acele lucruri ; c) *tipul social, când situația* este de ordin social și apare ca un contrast între cerințele vieții și banalitățile, schemele, stereotipiile și convențiile sociale [14].

Toate aceste tipuri de incongruențe se întâlnesc în dramaturgia contemporană în modalități diferite și sub diverse ipostaze, reflectând caracterul contradictoriu al situațiilor în care se află eroii, încât se ajunge la pătrunderea pe neașteptate a absurdului și grotescului într-o lume banală, aparent calmă, dar subminată din interior de un mecanism dereglat.

Vom da exemple, în continuare, din unele piese, pentru a înțelege modul în care cele trei tipuri de incongruențe se manifestă la nivelul structurilor dramatice contemporane :

a) Incongruența de tip logic poate fi întâlnită sub diverse forme în piesele din teatrul „absurdului". Comicul absurd ia naștere, în acest caz, din contrastul între elementele unei situații de ordin rațional, atunci când personajele afirmă ceva și te aștepți să urmeze în mod logic ceva rațional, dar decurge tocmai contrariul. Există numeroase exemple care ilustrează acest tip de incongruență din care ia naștere comicul absurd. În teatrul lui Eugéne Ionesc« — mai ales în prima perioadă a creației sale — întâlnim o preocupare constantă pentru dezarticularea limbajului, pulverizarea semnificațiilor din cadrul judecăților și raționamentelor. Astfel, în *Cântăreața cheală*, cele două cupluri familiale (Smith și Martin) întreprind un joc steril cu limbajul, mimând neînțelegerea unor fraze pentru a trage cu totul alte concluzii : *„Domnul Smith :* Iată un lucru pe care nu-l înțeleg. Pentru ce la rubrica stării civile, în ziar, se precizează întotdeauna etatea persoanelor decedate și niciodată a noilor născuți ? E un nonsens" [15]. Sensul este calificat drept nonsens și invers, tocmai în virtutea faptului că realitatea este privită ca un mecanism dereglat și nu se poate determina sensul adevărat al fenomenelor.

Incongruența de tip logic este prezentă și la alți dramaturgi. Astfel, la Arthur Adamov, în primele sale piese *(Invazia, Parodia)* apar nepotriviri, dezacorduri între afirmațiile personajelor și ceea ce decurge din aceste afirmații. Comportarea rațională a eroilor

14 Nicolae Balotă, *Op. cit.*, p. 45.

15 Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I., Editura Minerva, București, 1970, p. 8.

acestor piese nu mai este posibilă datorită incompatibilității raționamentelor cu situațiile din realitate. Limbajul nu mai servește, în acest caz, ca intrument de comunicare interumană, ci de alienare a personajelor. De asemenea, pentru eroii lui Fernando Arrabal din *Labirintul*, rațiunea apare de prisos, încât orice argument logic nu-l poate duce pe Etienne la vreo soluție acceptabilă, singura concluzie fiind — ca și pentru eroul lui Kafka din *Procesul* — abandonarea în fața forțelor necunoscute, iraționale în esența lor.

b) *Incongruența de tip natural,* ca nepotrivire, contrast între situații de ordinul realității (lucruri, fenomene) și ideile abstracte referitoare la acestea, apare în dramaturgia „absurdului" sub diverse forme, reflectând capacitatea creatoare a artistului de a transpune o situație contradictorie din realitate. În esență, incongruența de tip natural apare ca o consecință a intervenției — într-o anumită realitate descrisă de autor — a unui element perturbator, care răstoarnă într-o asemenea măsură raporturile reale dintre idei și lucruri, încât dispare orice ordine, instaurându-se confuzia și dezordinea. Metamorfoza, deformările, situațiile grotești și fantastice apar, în ultimă instanță, drept consecințe directe ale dereglării mecanismelor funcționale ale realității. La Harold Pinter, de pildă, în piese, ca : *Aniversarea, Îngrijitorul* etc., asistăm la pătrunderea unor agenți din afară care torturează personajele. Acești agenți sunt ființe fără o identitate și cu o biografie vag conturată, dar care produc o stare de angoasă și de coșmar unor oameni simpli, neobișnuiți cu intervenția brutală în viața lor a unor elemente străine. De fapt, se pare că acești agenți (ființe, obiecte, fenomene) simbolizează iraționalul, ilogicul ce izbucnește pe neașteptate într-o colectivitate familială sau grup social, fără cauze și fără scopuri determinate.

La Ionesco, după Pierre de Boisdeffre, „absurdul se strecoară în mijlocul banalității. Un incident, la început comic, se preface în tragedie, înainte de a coborî din nou la nivelul grotescului *(Lecția)*; câteodată, realismul scenei este în sine o caricatură *(Cântăreața cheală)*; altădată, oroarea de a exista se naște dintr-un univers apăsător în care materia se îngroașă din ce în ce, în care obiectele proliferează *(Victimele datoriei, Amédée...)*, în care lucrurile, sau se ușurează, sau își pierd din greutate și consistență, ca în *Scaunele* («vidul ontologic»)" [16].

[16] Pierre de Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, Editura Univers, București, 1972, p. 685.

Scanned with OKEN Scanner

Exemple de incongruențe de tip natural apar și la Beckett. În *Act fără cuvinte* (I, II) observăm un divorț între intențiile și comportamentul personajelor și o realitate agresivă, care le domină în mod misterios prin gesturi și acțiuni irațională. Aceasta se întâmplă fără cauză și fără scop, în virtutea absurdului. Lucrurile din realitatea naturală îi domină pe oameni și-i obligă să se conformeze „logicii" lor, inexplicabile pentru rațiunea umană. La Beckett, personajele trăiesc ultimele clipe ale *situației* în care sunt „aruncate", situație prin natura ei contradictorie, lipsită de perspectiva de a se schimba. În *Sfârșitul partidei* avem imaginea exactă a „divorțului" integral dintre ființa umană (aflată în plin proces de dezintegrare) și universul cosmic, existența naturală, care-și pierde treptat semnificațiile. Hamm și Clov pun în evidență tragicomedia și grotescul situației lor existențiale cu un sentiment de detașare : „*Hamm :* Natura ne-a uitat. *Clov :* Nu mai există natură (...). *Hamm :* Și Soarele ? *Clov :* Neant. *Hamm :* Se face deja noapte ? *Clov :* Nu. *Hamm :* Atunci ce e ? *Clov :* Se face gri (...) Negru clar. În tot universul" [17].

Unele tipuri de metamorfoze din antiteatrul contemporan pun în evidență un contrast iremediabil între ideile, gândurile oamenilor și fenomenele din realitate. Astfel, în *Rinocerii,* metamorfoza apare pe nesimțite și, în final, ia proporții catastrofale, toți devenind rinoceri. Numai Bérenger este singurul care nu capitulează. Chiar *Logicianul* se metamorfozează, ceea ce demonstrează că nici logica nu poate rezista tendinței generale de „transformare" radicală a lucrurilor. Teza : „lumea întoarsă pe dos", transpusă în practică de Ionescó în multe din piesele sale, ne dezvăluie intenția autorului de a înfățișa, în mod sugestiv, iraționalul din viața reală a oamenilor, înstrăinarea ajungând la limita maximă a pierderii omului printre lucruri. În *Regele moare,* „lumea întoarsă pe dos" apare în mod evident sub forma sa brutală, a degradării realității naturale, a cosmosului, totul năruindu-se pe măsură ce însuși *Omul-Bérenger* se apropie de actul final al existenței sale. În viziunea sa, natura însăși trebuie să piară o dată cu dispariția lui. Angoasa morții generează, în acest caz, metamorfoze multiple ale realității — până în final, când se instalează neantul.

c) *Incongruența de tip social* reflectă contrastul între cerințele vieții și banalitățile, schemele, convențiile sociale. Acest aspect

17 Samuel Beckett, *Fin de partie,* Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 25 ; 48.

Scanned with OKEN Scanner

al incongruenței este pus în evidență în majoritatea pieselor din teatrul „absurdului". Astfel, în piesa *Cui i-e frică de Virginia Woolf ?*, Edward Albee dezvăluie incongruențele dintre viața banală, schemele, convențiile din cadrul cuplului familial George-Martha și cerințele vieții sociale, care se dovedesc deosebit de severe. Aceasta se exprimă și în limbajul ilogic din replicile personajelor, care transpun, în plan afectiv-emoțional, contradicțiile sociale, lipsa de umanism a relațiilor dintre oameni, mergând chiar până la nivelul cuplurilor conjugale.

În *Jacques sau Supunerea* apare mai clar contrastul ireconciliabil între cerințele vieții și conventionalismul social. Inițial, Jacques nu vrea să accepte fraza : „Îmi plac cartofii prăjiți cu slănină", întrucât aceasta ar antrena acceptarea altor convenții sociale. Pe parcurs, o dată cu acceptarea acestei fraze inițiale, Jacques este supus altor presiuni, care culminează cu acceptarea căsătoriei cu Roberta II. În *Viitorul stă în ouă,* același Jacques suferă consecințele gestului său inițial de a se conforma schemelor și clișeelor, fiind nevoit să procreeze pentru a perpetua specia.

La Beckett există numeroase exemple de contraste evidente între schematismul și banalitatea expresiilor și cerințele vieții. Astfel, în *Așteptându-l pe Godot,* cele două cupluri (Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky) schimbă în permanență formule convenționale, fraze banale, nu pentru a oferi soluții de ieșire din situația lor critică, ci de a se lamenta în mod tragicomic, de a se sâcâi reciproc pentru a-și umple timpul în așteptarea unui personaj misterios *(Godot),* care le va releva sensul adevărat al existenței. Rezultatul acestui travaliu sisific de aflare a sensului existenței este *Nimicul, Absența.* În genere, contrastul între ceea ce urmează, de fapt, reprezintă acest tip de comic absurd, specific unei viziuni metafizice, care refuză tragicul și care nu oferă nici comicului un teren prielnic de manifestare, ci combină în mod original absurdul situațiilor cu comicul, tragicul și grotescul într-o sinteză de sine stătătoare.

În concluzie, *teatrul „absurdului"* înțelege comicul absurd ca fiind una din modalitățile estetice de abordare a condiției umane din epoca noastră, utilizând însă o varietate de tehnici și mijloace artistice pentru ilustrarea plastică a situației individului, confruntat cu diversitatea relațiilor interumane, înstrăinate în esența lor.

Scanned with OKEN Scanner

3. INTERFERENȚE ÎNTRE COMICUL ABSURDULUI ȘI CATEGORIILE ESTETICE DE TRAGIC, FANTASTIC, GROTESC ȘI ONIRIC

COMICUL ABSURDULUI ȘI TRAGICUL

Constituindu-se ca o unitate de elemente contradictorii, categoria de comic absurd își subsumează elemente ale tragicului. De altfel, comicul și tragicul nu pot fi izolate și nu apar în stare pură decât atunci când sunt studiate, analizate și, mai ales, când nu sunt înțelese în mișcarea lor dialectică. „În epoca noastră, comicul poate evolua spre tragic, iar tragicul spre comic, încât acesta din urmă „devine involuntar tragic ori de câte ori se află în fața destinului absurd, fatalității nonsensurilor, carenței inevitabile a valorilor și idealurilor înalte". La rândul său, „parodiat, minimalizat, caricaturizat, tragicul devine o formă a deriziunii și a grotescului. Bazele și logica fatalității sunt surpate, absurditatea destinului disprețuită, disperarea devine grimasă, plânsul-râs și râsul-plâns, un râs nervos, crispat, «angoasat»" [18].

Totuși, tragicul există și de sine stătător dar, ca orice categorie estetică, trebuie analizat în calitate de unitate contradictorie a elementelor sale. Pornind de la premisa că tragicul reprezintă pieirea unor valori umane, rezultă în mod paradoxal că „sensul lui se bizuie pe un nonsens : firesc ar fi ca valorile să supraviețuiască și doar nonvalorile să dispară. Dar se produce tocmai unirea «nefirească» a celor două componente antitetice. Măreția e înjosită, noblețea e întinată, energiile par irosite în zadar. Orice antinomie e însă inversabilă și dacă pozitivul ajunge negat, înseamnă că, la rândul ei, negarea își dezvăluie plenar virtuțile afirmatoare ! Cu cât mai mare este tensiunea internă dintre polul pozitiv și cel negativ, cu atât mai orbitoare apare «scânteia tragică» declanșată de această ciocnire și cu atât mai cutremurați vor fi martorii acestui înfricoșător și înălțător spectacol. De aceea, în tragedie valoarea piere și renaște cu o forță nouă. Pierderea trezește visul regăsirii, prăbușirea naște dorința reconstrucției" [19]. Tragicul nu poate exista, așadar, în afara tensiunii dintre laturile contradicto-

---

18 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare (A—G)*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 434—435.

19 Ion Ianoși, *Dialectica și estetica*, Editura Științifică, București, 1971, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

rii ale elementelor sale. Izolarea sau ignorarea unora sau altora dintre acestea duce la dispariția tragicului sau la transformarea lui într-o categorie contrară esenței sale.

În efortul lor de a restabili esența adevărată a tragicului — și deci a tragediei — artiștii contemporani au pornit de la situația individului confruntat, nu cu destinul și situațiile implacabile, așa cum se întâmpla în tragediile antice sau ale Renașterii, ci cu recunoașterea limitelor și eșecurilor în procesele conflictuale din cadrul unui sistem social ostil.

Camus chiar a încercat să acrediteze ideea inaugurării, în epoca noastră, a celei de a treia perioade a tragediei, după cea greacă și renascentistă, pornind de la stările conflictuale ale individului ca factori esențiali ai coliziunilor tragice : „omul de azi, care își strigă revolta știind că această revoltă are limitele sale, care revendică libertatea și îndură necesitatea, acest om contradictoriu, destrămat, de acum înainte conștient de ambiguitatea omului și a istoriei sale, acest om este omul tragic prin excelență. El păşește poate spre formularea propriei sale tragedii“ [20]. Teatrul camusian a schițat tipuri de eroi tragici, dar aceștia nu mai sunt personalități puternice, capabile să opună forțelor destructive un sistem axiologic coerent, ci se angajează într-un proces de anihilare a tuturor principiilor și valorilor sociale și individuale.

Un punct de vedere similar în ceea ce privește mutarea accentului asupra individului în tragicul contemporan susține și Jean-Marie Domenach. Pentru el, tragedia ne revine, „nu de unde o așteptăm sau o căutăm zadarnic, de un timp — adică din lumea eroilor și a zeilor —, ci din partea opusă, pentru că noua ei origine e în comic, și anume în forma cea mai subalternă a comicului, cea mai opusă solemnității tragicului, farsa, comedia“ [21]. Dar tragicul propus de Domenach nu este decât un amestec de elemente tragice și comice. Filosoful francez retrage, în același timp, acestui gen de tragic statutul său social-istoric, transferându-l doar nivelului individual al existenței umane, încât sursa tragicului contemporan ar consta doar în confruntarea dramatică a individului cu sine însuși. Aceasta îngustează sfera de acțiune și penetrare a tragicului. După cum dovedește dramaturgia „absurdului“, nu este vorba de-

20 Albert Camus, *Conferința ținută la Atena despre viitorul tragediei*, în Albert Camus, *Teatru*, Editura Univers, București, 1970, p. 317.

21 Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Editions du Seuil, Paris, 1967, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

spre reînvierea tragicului, ci despre apariția unei noi sinteze categoriale, la intersecția dintre comic și tragic, grotesc și absurd, fantastic și oniric. Acest amestec de elemente estetice apare la Eugène Ionescó ca fiind compatibil cu evoluția teatrului, care trebuie să redea complexitatea aspectelor vieții : „n-am înțeles niciodată deosebirea care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiția absurdului, îmi pare mai exasperat decât tragicul. Din comic nu încape scăpare“ (...). „Am încercat în *Victimele datoriei* să înec comicul în tragic ; în *Scaunele*, tragicul în comic sau, dacă vreți, să fac din comic și tragic doi potrivnici spre a-i reuni într-o sinteză teatrală nouă. Dar nu-i o adevărată sinteză, pentru că aceste două elemente nu se contopesc unul în altul, ci coexistă, se resping unul pe altul neîncetat ; se scot în evidență unul pe altul ; se critică, se neagă reciproc, putând realiza astfel... un echilibru dinamic, o tensiune. Cred că piesele mele : *Victimele datoriei* și *Noul locatar* au corespuns cel mai bine acestei nevoi“ [22].

Comicul absurd, ca sinteză categorială care își subsumează tragicul în calitatea sa de element intrinsec al operei artistice, se afirmă cu putere în acele epoci în care însăși condiția umană apare artiștilor în afara oricărei justificări raționale, „absurditatea“ vieții reale devenind domeniul de referință al reflectării estetice. În genere, în cadrul comicului absurd, amestecul tragicului și comicului apare mai clar conturat, întrucât, pe fondul concepției denaturate despre lume și viață a artistului — care vede în existența umană o ființă fără țel și justificare rațională — se detașează „destinul“ tragicomic al individului. Se produce un asemenea joc al forțelor tensionale dintre tragic și comic în această nouă sinteză categorială (a comicului absurd), încât tragicul și comicul nu mai apar ca atare, ci devin „altceva“, adică un alt „ceva“, care trebuie analizat ca atare, întrucât are alte trăsături specifice și un nou statut estetic. După cum am mai arătat, în cadrul acestei noi categorii estetice se pot întâlni și elemente ce aparțin altor categorii estetice, printre care fantasticul, grotescul, oniricul etc. Interferențele între elementele acestor categorii oferă explicații inedite în înțelegerea acestei noi sinteze categoriale.

22 Eugéne Ionescó, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 61—62.

Scanned with OKEN Scanner

COMICUL ABSURDULUI ȘI FANTASTICUL

Absurdul și fantasticul interferează în plan categorial în câteva puncte de contact. Pentru aceasta, este necesară cunoașterea unui nou element categorial, și anume *realul*. Acesta trebuie privit în dubla sa ipostază : a) de concept ce aparține ontologiei (și în acest caz, realul este considerat a fi existentul ca existent) ; b) de concept ce aparține gnoseologiei (realul fiind aici înțeles ca un corelat necesar al subiectului) [23]. Jocul semnificațiilor celor două ipostaze ale realului sporește ambiguitatea, încât raportarea la real pe care o întreprind scriitorii — și în aceeași măsură și cititorii — în cazul literaturii fantastice, de pildă, nu se realizează decât în limitele unei viziuni în care realul abia poate fi sesizat.

Realul constituie însă un punct de reper și pentru comicul absurd, dar nu dobândește aceleași semnificații ca în cadrul relației dintre real și fantastic. Nu ne propunem, în cele ce urmează, să studiem interferențele multiple ce se stabilesc între absurd și fantastic. Analiza noastră se oprește doar la câteva dintre ele, mai ales în direcția asemănărilor și deosebirilor care apar. Pentru a realiza aceasta este însă necesară cunoașterea trăsăturilor esențiale și generale ale *categoriei de fantastic*.

Cercetătorii literaturii fantastice au descris și definit de obicei fantasticul ca gen literar și doar în mod tangențial s-au referit și la categoria estetică a fantasticului. Definirea fantasticului din punct de vedere estetic este posibilă numai prin abordarea acestuia în planul pragmaticii, adică al relației cititorului cu opera, când are loc „o ciocnire între două (sau mai multe) sisteme de semnificație, dintre care unul poate fi cu ușurință decodificat, codul celuilalt (sau al celorlalte) rămânând obscur ; de unde neliniștea, uimirea, senzația de mister, descumpănirea intelectuală în fața imposibilității de a elucida“ [24].

Fantasticul ar apărea ori de câte ori vom avea sentimentul prezenței transcendentului considerat în accepția sa etimologică, înțelegându-se prin aceasta „tot ceea ce se află «dincolo» de universul «realității», adică al habitudinilor noastre de viață și de gândire : divinul și demonicul, dar și iraționalul, visul, nebunia, ex-

23 Alexandru Tănase, *Problema realului în arta fantastică* ; în vol. *Conceptul de realitate în artă*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 35.

24 Victor Ivanovici, *Fantasticul — un gen literar sau o categorie estetică ?*, în „Secolul 20“, nr. 4/1973, p. 23.

tazul, precum și resursele nebănuite ale eului“ [25]. Într-adevăr, fantasticul își întinde hotarele «dincolo» de o anumită înțelegere a realului, identificându-se până la un punct cu transcendentul, cu o lume neobișnuită, cu alte legi și o altă ordine axiologică, inexplicabile pentru noi. Dar ni se pare că aceste elemente descrise se dovedesc sărace în conținut, încât categoria estetică a fantasticului nu apare încă bine conturată. Considerăm că era necesară o analiză detaliată a funcției esențiale a fantasticului — funcția pragmatică —, dar și o reconsiderare a celorlalte funcții prezentate de Tzvetan Todorov în lucrarea sa, *Introducere în literatura fantastică*. Aici sunt menționate cele trei funcții ale fantasticului : a) *pragmatică*, legată de relația cititor-operă și unde supranaturalul emoționează, sperie sau, pur și simplu, ține încordată atenția cititorului ; b) *semantică*, unde supranaturalul apare drept o autodesemnare încât, prin descrierea universului fantastic, acesta nu are nici o realitate în afara limbajului ; c) *sintactică*, în care supranaturalul participă la dezvoltarea narațiunii [26].

După cum se poate observa, funcția pragmatică nu poate explica, prin ea însăși, întreaga bogăție de conținut a categoriei fantasticului, ci numai în strânsă legătură cu celelalte funcții, care apar, de fapt, ca elemente corelative și totodată necesare pentru exercitarea funcției pragmatice. Însăși definiția dată de Todorov fantasticului implică luarea în considerare a funcției pragmatice. Astfel, fantasticul este definit de el ca fiind ezitarea cuivă care nu cunoaște decât legile naturale și care este pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural. Ezitarea, incertitudinea, încălcarea legităților naturale, întreruperea ordinii recunoscute, pătrunderea inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene sunt principalele trăsături pe care și Roger Caillois le consideră definitorii pentru conturarea categoriei fantasticului, care aparțin, prin caracterul lor complex, atât funcției pragmatice, cât și celorlalte funcții [27].

Așadar, pornind de la studiul genului literar al fantasticului, se pot desprinde elementele de conținut ale categoriei fantasticului. Din studiul lui Todorov desprindem conceptul central ce dă viață fantasticului : *ezitarea*. Aceasta aparține funcției pragmatice a

25 *Idem*, p. 25.

26 Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. Editura Univers, București, 1973, p. 187.

27 Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

fantasticului. De fapt, avem o dublă ezitare : a cititorului, dar și a eroului. Uneori, cititorul transferă ezitarea sa asupra eroului. Acest joc al prezenței în operă a două planuri de semnificații — al cititorului și al eroului — menține nealterată prezența fantasticului, modalitatea sa de existență. Pentru ca fantasticul să existe are însă nevoie de câteva condiții esențiale (la nivelul genului), de unde își poate extrage elementele de conținut : a) textul trebuie să-l oblige pe cititor să considere lumea personajelor drept o lume a ființelor vii, reale, încât el să *ezite* între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate ; b) această ezitare poate fi, de asemenea, împărtășită de unul dintre personaje : astfel, rolul cititorului este încredințat unui personaj și, în același timp, ezitarea capătă o reprezentare, ea devine una dintre temele operei ; în cazul unei lecturi naive, cititorul real se identifică cu personajul ; c) cititorul trebuie să adopte, în final, o anumită atitudine față de text : să refuze atât interpretarea alegorică cât și pe cea poetică, adoptând astfel interpretarea propriu-zis fantastică [28].

O interpretare categorială a fantasticului propune și Adrian Marino care, studiind în genere sensul sistemului fantastic de relații, arată că acesta semnifică „contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau a coerenței preexistente, răsturnarea subită a unor situații constante, stabile". Dar ruptura nu poate fi niciodată integrală, întrucât „s-ar ajunge, în final, la ininteligibil, haos absolut, absurd" [29].

Fantasticul, pentru a se menține ca o categorie estetică de sine stătătoare — așa cum se întâmplă cu tragicul, comicul, sublimul — trebuie să se păstreze între anumite limite, depășirea acestora favorizând degradarea, transformarea, trecerea în contrariul său. După cum am mai subliniat, din analiza genului literar al fantasticului se pot desprinde unele elemente teoretice pentru înțelegerea categoriei fantasticului, a poziției sale între celelalte categorii, precum și a distingerii sale de acestea. O analiză estetică riguroasă privind delimitarea fantasticului ca gen de alte genuri estetice înrudite întreprinde Tzvetan Todorov.

În concepția sa, fantasticul pur apare la granița dintre două genuri : straniul pur și miraculosul pur. Întrucât însă fantasticul pur nu poate exista în realitate ca gen sub această formă, adevă-

---

28 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 50—51.

29 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare (A—G)*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 662.

Scanned with OKEN Scanner

ratul fantastic presupune, pentru a fi înțeles, existența a două subgenuri, care fac legătura între cele două genuri vecine : a) fantasticul-straniu ; b) fantasticul miraculos. Între aceste două subgenuri ar exista adevăratul fantastic ca gen literar. Iată schema care ilustrează această poziție a fantasticului [30] :

Straniul pur	Fantasticul-straniu	Fantasticul-miraculos	Miraculosul pur

Linia mediană ce separă fantasticul-straniu de fantasticul-miraculos ar fi zona de existență a fantasticului pur. În realitate, fantasticul oscilează între cele două modalități literare.

Dacă încercăm o descriere a comicului absurd, observăm că nici el nu se încadrează într-o schemă categorială rigidă, ci se constituie din elemente eterogene, la intersecția unor elemente categoriale diverse, care, prin însuși faptul că sunt prezente într-o formă dramatică *(farsa tragică)* schițează și, mai ales, sugerează o stare de spirit și o atitudine estetică specifică, propunând, în ultimă instanță, un climat absurd.

Realizarea climatului absurd, a acelei atmosfere specifice de care este cuprins atât eroul, cât și spectatorul nu poate avea loc de la sine, ci prin desprinderea de real și acceptarea unor situații anormale, absurde, fantastice. Acceptarea posibilității existenței unor situații paradoxale, nefirești constituie o condiție importantă atât a prezenței absurdului, cât și a fantasticului. Mai degrabă este vorba despre ivirea unei alternative neprevăzute, plină de întâmplări de neînțeles pe care eroul este silit să o întâmpine.

Pentru a cunoaște mai bine interferențele dintre fantastic și absurd, trebuie să facem câteva precizări cu privire la *deosebirile* între sfera și conținutul acestora, existente atât la nivel ontic, cât și la nivel gnoseologic. Astfel, la nivel *ontic*, absurdul poate avea următoarele trăsături : a) presupune negarea ordinei, dezorganizarea totală a sistemelor ; b) omul apare ca o prezență necesară, dar numai pentru a marca starea de dezordine și pentru a contribui chiar la apariția entropiei sistemului ; alienarea devine în acest caz elementul entropic esențial ; c) izvorul absurdului se dovedește a fi de natură socială, ca un efect al dereglării mecanismului social, în totalitatea sa ; d) absurdul nu poate exista ca atare în natură,

30 Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

ci numai prin dimensiunea sa social-umană, ca o reflectare specific-umană a stării de entropie a sistemului social [31].

În cazul fantasticului — la nivel ontic — prin comparație, desprindem următoarele trăsături : a) spre deosebire de absurd, fantasticul presupune o ordine naturală perfectă și legi bine definite, deși cunoașterea lor nu se poate realiza. În fantastic nu se acceptă întâmplătorul, haosul, ci se postulează — după expresia lui Todorov — o „cauzalitate generalizată", o relație necesară între toate faptele, deși această relație necesară este realizată de forțe sau ființe supranaturale, necunoscute nouă. Aici este vorba despre un determinism generalizat, un *pandeterminism* de esență supranaturală ; b) pentru fantasticul de la acest nivel, prezența omului nu este necesară : el poate lipsi fără ca sistemul ca atare al fantasticului să sufere vreo dereglare ; c) izvorul fantasticului nu este numai de esență umană sau socială, ci și de esență naturală ; d) în concluzie, fantasticul există în natură sub diverse forme [32].

Pentru înțelegerea absurdului și a fantasticului sunt însă necesare și distincțiile dintre aceste categorii la nivel *gnoseologic și axiologic*. La acest nivel, absurdul presupune, în primul rând, degradarea funcțiilor rațiunii, subminarea demersului logic de cunoaștere și înțelegere a realității, precum și adoptarea nihilismului axiologic ca modalitate de interpretare a universului social și uman. În consecință, absurdul nu oferă nici o posibilitate de salvare ; el zdrobește totul, este dizolvat din punct de vedere intelectual și moral, omul neavând nici un fel de șansă de eliberare din labirintul lumii absurde [33].

La rândul său fantasticul, spre deosebire de absurd, deși pare a refuza participarea rațiunii la explicarea și cunoașterea realității, propune totuși o altă explicație, dar care nu ar aparține lumii noastre, ci ar veni de „dincolo", dintr-un orizont transcendent al unei alte realități mai profunde și ale cărei legi par a fi mult mai pline de semnificații și sensuri. Ar fi vorba aici — la acest *nivel gnoseologic* — de o *pansemnificație*, care ar corespunde *pandeterminismului* de la nivelul ontic. În acest sens, efortul de a explica în mod rațional noile relații cauzale din universul fantastic devine semnificativ în operele fantastice, spre deosebire de operele dra-

---

31 Alexandru Tănase, *Problema realului în arta fantastică*, în *vol. cit.*, p. 42.

32 *Idem*, p. 42.

33 Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 43.

maturgiei „absurdului". Cititorul, ca și eroul de altfel, oscilează între mai multe posibilități de a semnifica realul. De remarcat, de asemenea, că fantasticul nu pare a fi în dezacord total cu realul ; între rațiune și realitate nu este o ruptură totală, ci se presupune un permanent „schimb de substanțe" care asigură revitalizarea fantasticului, forța sa de penetrație în conștiința cititorului. Absurdul, dimpotrivă, presupune un „divorț" între rațiune și o anumită realitate, între individ și structurile sociale înstrăinate. În cazul fantasticului, granițele între materie și spirit sunt deschise, permeabilitatea devine totală în dublu sens. Asistăm astfel la o serie întreagă de metamorfoze ale spiritului în apariții reale și invers, ale convertirii realului în produse ale rațiunii, fără a interveni obstacole legate de trecerea dintr-un domeniu în altul. În concluzie, prezența fantasticului nu anihilează orice speranță ; el nu este dizolvat ca absurdul [34]. Însăși *ezitarea* — momentul cheie al perceperii fantasticului ca atare în operă — nu presupune renunțarea la orice efort de descifrare a misterului propus de autor, ci, pe lângă uimire și teamă, se întrevede și încercarea de a găsi o semnificație și un sens evenimentelor. În prezența absurdului din operele de acest gen întâlnim, în schimb, o mare doză de descurajare și uneori chiar refuzul deliberat de a întrezări un sens condiției umane.

În afară de aceste distincții dintre absurd și fantastic de la nivel categorial, se conturează și unele diferențieri de ordin particular atunci când este luat în discuție domeniul literaturii ca atare. Astfel, în cazul operelor ce aparțin fantasticului, observăm câteva *particularități* în ceea ce privește *subiectele, acțiunea, personajele, limbajul.*

Spre deosebire de *subiectele* din teatrul „absurdului", de pildă, în operele fantastice avem de-a face cu subiecte tradiționale. Ceea ce este însă specific acestor subiecte se manifestă la nivelul *acțiunii,* unde intervin răsturnări bruște, neobișnuite, care aparțin capacității și măiestriei artistului de a opera asemenea treceri de la un stadiu al realității, banal și nesemnificativ, la un grad de incertitudine și inefabil, caracteristic unei „realități" de dincolo de lumea noastră, cu alte legi și altă ordine structurală. În cazul dramaturgiei „absurdului", nu avem însă acțiune în sensul adevărat al cuvântului. Ceea ce se întâmplă apare drept o derulare a unor manifestări particulare de la nivelul trăirilor și erupțiilor subconștientului. Abandonarea demersului rațional în acțiunea pieselor

34 *Idem,* p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

ce conţin comicul absurd este definitorie pentru delimitarea de operele fantastice ; în ciuda faptului că evenimentele descrise par lipsite de orice logică şi, în consecinţă, de neînţeles, din desfăşurarea acţiunii răzbate în permanenţă posibilitatea existenţei unei alte realităţi şi a unui alt orizont logic, precum şi a unor semnificaţii mai adânci decât cele existente în lumea noastră. Dimpotrivă, pentru farsele tragice, o posibilă realitate de „dincolo" nu pare a semnifica o lume mai bună pentru fiinţele umane. Sunt edificatoare în acest sens aluziile la lumea în agonie pe care Bérenger din *Pietonul văzduhului* o prefigurează în călătoria sa extraterestră sau la realitatea de coşmar a aceluiaşi personaj Bérenger din *Regele moare*. De fapt, realitatea descrisă în farsele tragice pare a fi de domeniul incredibilului, fantasticului. Însăşi „intrarea" în acţiune se face brusc, părăsindu-se realul şi adoptându-se maniera istorisirii sau înfăptuirii unor trăiri şi coşmaruri care ne transportă în plin fantastic. Atmosfera fantastică este de fapt iluzorie, întrucât nu se mai păstrează în acest caz normele prin care cititorul putea realiza cu adevărat poziţia şi rolul său în găsirea unei anume explicaţii cauzale a evenimentelor. Afirmaţia că întreaga realitate — fie ea şi cea mai banală — devine fantastică, nu se justifică decât dacă abdicăm de la definiţia fantasticului. Impresia de haos, dezordine, confuzia totală, pulverizarea, dezagregarea întregii realităţi şi intrarea într-o lume aparte, neobişnuită nu prin neprevăzutul şi inefabilul ei, ci prin refuzul oricărui efort de descifrare a sensurilor sunt elementele fundamentale pentru înţelegerea farselor tragice.

În ceea ce priveşte *personajele*, în operele fantastice acestea se comportă aparent după normele obişnuitului, până în momentul când se întâmplă alunecarea într-o lume fantastică. Dar şi de aici înainte ele nu abandonează logica, ci se străduiesc să descifreze tainele necunoscutului. În farsele tragice, dimpotrivă, nu mai avem eroi, ci *noneroi* care, de la început până la sfârşit, sunt prinşi într-o reţea de evenimente şi întâmplări lipsite de orice semnificaţie raţională. Logica şi demersurile raţiunii de a cunoaşte realul fiind abandonate, personajelor de acest tip le-a rămas doar gustul amar al suferinţei. Această suferinţă fiind însă nemărginită, personajele nu se mai pot lua în serios, generând, nu tragicul — aşa cum ar fi fost de aşteptat —, ci comicul, derizoriul, grotescul.

Există însă unele deosebiri şi în ceea ce priveşte *limbajul*. Astfel, în operele din genul fantasticului, prin limbaj se poate întreprinde un demers raţional de „descifrare" a situaţiilor fantastice în care se află eroii. În schimb, în farsele tragice, limbajul perso-

Scanned with OKEN Scanner

najelor face parte integrantă din modalitatea structurală a acestei forme dramatice care și-a denaturat în întregime esența. Aici limbajul nu mai poate realiza pe deplin comunicarea, în condițiile în care individului însuși i se refuză uneori chiar și „statutul" de existență umană, așa cum se întâmplă în farsele grotești-tragice ale lui Beckett.

Evident, între absurd și fantastic pot exista o diversitate de distincții, atât la nivel categorial, cât și la nivelul concret al genurilor literare. Dacă privim însă cu mai multă atenție — în special apelând la operele literare — observăm că există și unele *asemănări* între fantastic și absurd.

În primul rând, în ceea ce privește *evenimentele neașteptate* care apar și răstoarnă legitățile, ordinea firească a lucrurilor, atât fantasticul cât și absurdul sugerează o întâmplare ciudată, bizară, ce pătrunde în lumea reală și care se dovedește a avea o importanță mai mare decât realitatea.

În al doilea rând, dispare separația netă dintre subiect și obiect. Eroii acestor opere nu mai disting în mod clar granițele dintre ei și obiectele cu care vin în contact. Trebuie însă să precizăm că, spre deosebire de eroul „absurd", unde indistincția este percepută pe un fond de profundă angoasă existențială, generând o stare de permanentă tensiune tragic-comică, eroul literaturii fantastice se folosește de ezitare ca de un suport psiho-moral în scopul căutării unor explicații raționale a evenimentelor petrecute.

Pornind de aici, se desprind, *în al treilea rând,* mai multe niveluri ale personalității. Toate aceste euri multiplicate fac parte integrantă din dimensiunea structurală a personajelor literaturii fantastice și a dramaturgiei „absurdului". În ambele cazuri, întâlnim personaje cu existență dublă sau triplă, dominate de coșmaruri și angoase. Aceste personaje își reconstituie profilul din multiplele niveluri ale eului, care interferează cu lumea reală până la o confundare totală. Și aici există însă diferențe între personajele literaturii fantastice și cele ale farselor tragice. În timp ce eroul fantasticului se caută pe sine în adâncurile personalității (introspecția fiind întreprinsă însă cu mijloacele logicii), noneroul absurdului se află într-o continuă sfâșiere lăuntrică cu propriul său eu și cu lumea din afară, refuzând totodată să acorde lumii vreo semnificație rațională.

În al patrulea rând, se abandonează categoriile filosofice tradiționale ale spațiului și timpului și, implicit, se încearcă să se construiască o lume bazată pe alte principii. Dar, în fantastic, spațiul,

Scanned with OKEN Scanner

timpul, cauzalitatea din lumea noastră sunt înlocuite cu principiul universal al *pandeterminismului,* unde orice întâmplare neașteptată capătă un sens bine determinat. În cadrul dramaturgiei „absurdului", deși spațiul, timpul și cauzalitatea sunt pulverizate, aceasta nu se întâmplă cu scopul de a pune altceva în loc, ci doar pentru că respectivele categorii — în opinia autorilor — nu ar mai fi capabile să exprime complexitatea situațiilor în care se află condiția umană.

COMICUL ABSURDULUI ȘI GROTESCUL

Absurdul și grotescul, înainte de a fi categorii estetice, exprimă modalități specifice de reflecție asupra lumii și vieții, având, într-o anumită măsură, o vocație „metafizică". Prin grotesc și absurd s-ar putea oferi un răspuns sau, mai degrabă, o atitudine critică, a cărei natură violentă, necruțătoare produce efecte surprinzătoare asupra conștiințelor unor epoci de criză a sistemelor și valorilor sociale. Asemenea opinii despre rolul absurdului și grotescului stau la baza fondului de idei al majorității operelor din antiteatrul contemporan. Prin grotesc și absurd, realitatea de orice fel — văzută de autorii acestui teatru ca un *Absolut* sau ca o entitate incomprehensibilă, ca mecanism dereglat, aberant și torturant în același timp — nu se mai poate înfățișa ființei umane decât la limita dintre oroare și teamă. Rațiunea umană rămâne mută în fața „tăcerii iraționale a lumii" (Camus). Numai angoasa ar fi capabilă să „sintetizeze", într-o manieră specifică, situațiile-limită ale ființei umane, stările sale existențiale autentice. Și atunci omul, care se subsumează acestui tip existențial, ar descoperi, în complexul său de trăiri și sentimente, numeroase enigme ce-și află „dezlegarea" doar prin invocarea grotescului și absurdului, care ar apărea drept „arme" de atac într-o luptă inegală cu morile de vânt ale unei realități fără formă, ale unei „lumi fără chip" (Dürrenmatt). Ceea ce constituie suportul real al tuturor disjuncțiilor dintre *eu* și *lume* este alienarea condiției umane în toată complexitatea laturilor sale.

Prin caracterul lor complex, cu rezonanțe în epoci de profunde frământări social-istorice și aspirând spre o deschidere filosofică, absurdul și grotescul reușesc să întregească „tabloul clinic" al unei societăți aflate în criză, să dea o expresie cât mai veridică semnificațiilor de ansamblu, prezente la un moment dat în epocă.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și absurdul, care își propune să înfățișeze ipostazele diverse ale unei realități sociale subminate de contradicții, grotescul, în calitate de categorie estetică, „exprimă artistic structura lumii înstrăinate, a lumii în care siguranța se dovedește aparentă, a lumii în care nu e vorba de frica de moarte, ci mai ales de teama de viață“ [35]. Categorie estetică mai bine conturată, grotescul beneficiază și de o cultivare în planul concret al creației literare, descoperindu-și valențe multiple și cunoscând o bogată tradiție. Grotescul apare deopotrivă de evident atât în proză, cât și în dramaturgie, dar consacrarea sa ca o categorie estetică este dată evident de către proză (Rabelais, Swift, Kafka etc. sunt doar câteva nume care conferă grotescului un statut propriu în câmpul esteticii).

În literatura română, grotescul este prezent, de asemenea, atât în proză cât și în teatru. Amintim deformările grotești din basmele și poveștile noastre, precum și grotescul situațiilor din literatura satirică și comică a epocii moderne. Momentul Caragiale reprezintă în literatura noastră un punct de răscruce, în sensul că, în opera sa, comicul și grotescul sunt puse pregnant în evidență, dovedindu-și virtuțile lor critice la adresa structurilor sociale din vremea sa. Atât în *Momente și schițe,* cât și în comediile sale, Caragiale exagerează, deformează în mod voit, între anumite limite, trăsăturile de caracter ale personajelor, limbajul și comportamentul acestora. Spre deosebire însă de antiteatrul contemporan — în care grotescul se combină cu umorul absurd, fantasticul, oniricul și tragicul, producând spectatorului o stare psihologică angoasantă, terifiantă în fața situațiilor prezentate — în opera lui Caragiale grotescul înclină mai degrabă spre satira ironică, încât deformările, exagerările servesc unui scop de ameliorare a condiției umane și nu de punere a ei sub semnul absurdului.

La începutul secolului nostru întâlnim un caz, aparent singular în literatura română, în care se asociază, în cadrul aceleiași opere, atât umorul absurd, cât și satira ironică, grotescul și fantasticul, încât putem vorbi despre o nouă modalitate artistică prin care se exprimă în mod concret, în opera literară, comicul absurd. Acesta este cazul prozei lui Urmuz care, înaintea avangardismului literar și artistic european (dadaism, suprarealism, expresionism), sesizează cu luciditate ironică pericolul reificării limbajului, al imposibilității acestuia de a comunica și exprima în mod adecvat complexitatea relațiilor interumane. Desigur, cauza esențială a lipsei de comunicare a limbajului trebuie căutată în înstrăinarea omului pe toate planu-

35 Radu Enescu, *Franz Kafka*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

rile în cadrul societății contemporane și care, la nivelul relațiilor de natură spiritual-afectivă, se traduce printr-o deformare și degradare a sensurilor și semnificațiilor cuvintelor, încât acestea nu mai pot reflecta adevărata natură a raporturilor dintre oameni. În proza lui Urmuz întâlnim prezența absurdității limbajului, care nu mai poate exprima realitatea. Evident, opera sa nu poate sugera decât un anumit moment din evoluția literaturii noastre care, de altfel, nu și-a făcut și nici nu-și face din cultivarea grotescului un scop în sine, ci a cunoscut o dezvoltare deosebită mai ales datorită faptului că a cultivat cu precădere realismul sub toate formele și la toate nivelurile artelor și literaturii. După expresia lui Călinescu, care a surprins cu multă adâncime critică sensurile operei lui Urmuz, acesta „cade sigur într-o convenție, de altfel voită, de a se menține în absurd și unde e convenție nu e loc pentru creațiune. Așadar, absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient, și mai ales atunci, nu duce decât la mici efecte comice“ [36]. Urmuz este revendicat de unii reprezentanți ai teatrului „absurdului“ ca fiind printre „pionierii“ utilizării comicului absurd, mai ales în ceea ce privește dezintegrarea limbajului și lipsa de comunicare. La Eugéne Ionesco se observă aceste influențe din Urmuz în primele sale piese, care au drept tematică înstrăinarea omului prin limbaj.

În literatura română contemporană utilizarea grotescului și a comicului se concretizează în multe forme și genuri literare. La nivelul dramaturgiei, grotescul și comicul au scopul de a *de-masca* mentalități, obiceiuri, într-un cuvânt, elemente care perpetuează situații nefirești, un climat alienant în relațiile dintre oameni. Prin folosirea procedeelor artistice de deformare grotescă, caricatural-ironică a diverselor situații, împrejurări, relații în care se află, de exemplu, personajele din piesele lui A. Baranga, T. Mazilu, I. Băieșu etc., se realizează, de fapt, una dintre funcțiile critice importante ale teatrului.

Din punct de vedere estetic, grotescul reprezintă nu numai o categorie, ci și un principiu al reprezentării artistice a realității, care constă într-o suprapunere artificială a obiectelor aparținând unor planuri diferite ale realității, în încălcarea verosimilului, în combinarea a ceea ce nu se poate combina, exagerarea cu caracter fantastic, dezvăluirea contradicțiilor realității cu mijloacele paradoxului, apropiind depărtatul și ceea ce se exclude, reformulând și recreând realitatea în organizări de obiecte, figuri, fenomene, acțiuni neobișnuite, inexistente în viață.

---

36 Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Minerva, București, 1970, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

În creația artistică, la nivelul cel mai general, întâlnim câteva tipuri care pot lămuri mai exact poziția și evoluția categoriei de grotesc : a) un *grotesc funcțional*, acela al măștilor negre, al gorgonelor grecești, al monștrilor gotici ; b) un *grotesc pur artistic* fără a viza nici o finalitate și care poate apărea, în epocile cele mai austere, ca o nevoie vitală (în literatura și arta estetizantă) ; c) un *grotesc* care vizează un scop : acela de a *de-masca* realitatea cotidiană. Acest ultim tip apare ca o viziune filosofică despre lume, prezent în literatură și, mai ales, în teatrul „absurdului", unde își găsește o concretizare adecvată în figura unui personaj care abdică de la statutul său de erou pentru a îmbrăca „toga" măscăriciului, întrucât numai în această ipostază ar putea înțelege adevăratele dimensiuni ale unei lumi lipsită de rațiune. „Privite sub specia grotescului — spune W. Kayser — realitățile cele mai sigure, familiare, cunoscute, devin instantaneu precare, stranii, fantastice. Grotescul redă înstrăinarea realității, dar cauzele acestei alienări îi rămân ascunse. El nu poate intra în funcțiune decât atunci când individul nu se mai orientează cu suficientă siguranță în lume și constituie, totodată, o încercare de a conjura și contracara demonia realității. Grotescul ar juca astfel rolul unui instrument magic de a stăpâni demonologia realității. Dar acest mijloc e limitat și ineficace" [37].

Tipurile de grotesc descrise mai sus pot fi mai bine înțelese dacă se analizează trăsăturile specifice categoriei de grotesc, dimensiunile sale estetice. Aceste trăsături constau, în principal, în : a) *amestecul între regnuri ;* ca și în cazul fantasticului, nu se mai poate opera o distincție netă între regnul animal și cel mineral, schimbul permanent de „substanțe" devenind posibil în ambele sensuri ; b) de aici și posibilitatea *anulării staticului,* ceea ce oferă o infinită și complexă metamorfozare a elementelor și fenomenelor realității, indiferent de regnul căruia aparțin ; c) o consecință esențială a acestei posibilități reale, concrete, efective o constituie în primul rând *pierderea identității eului,* care se traduce prin dezintegrarea personalității ; d) o dată cu pierderea identității se ajunge în mod inevitabil la *distrugerea proporțiilor* obiectelor și fenomenelor, deformările și caracterul aberant al formelor devenind una din caracteristicile fundamentale ale viziunii grotești asupra lumii ; e) fenomenele, evenimentele, obiectele etc., care apar în mod deformat în această viziune nu pot exista decât în afara *spațiului și timpului obișnuit,* într-o realitate care refuză istoria

37 Apud Radu Enescu, *Op. cit.*, p. 177—178.

Scanned with OKEN Scanner

reală. Avem, așadar, de-a face cu *dispariția ordinii istorice* din orizontul existențial al acestui tip de realitate grotescă [38].

O trăsătură caracteristică a grotescului, care se desprinde din cele menționate, este aceea a metamorfozei elementelor mecanice, a transformării lor în fapte viabile și a vieții în mecanism, ceea ce oferă grotescului posibilitatea de a-și contura un univers propriu, putând fi astfel recunoscut mai ușor. Acest aspect se observă în teatrul „absurdului", unde personajele apar drept automate grotești, măști și marionete de guignol, golite de orice substanță și atitudine umană.

Teatrul „absurdului" înglobează în mod frecvent elemente grotești, încât nu se poate vorbi numai despre prezența absurdului în operele respective. În aceeași măsură credem că se poate vorbi despre grotesc, dar și despre fantastic, oniric, tragic și comic, într-o formulă estetică ce le subsumează trăsăturile, dar le conferă totuși un statut artistic propriu.

În ceea ce privește *asemănările* dintre absurd și grotesc, acestea se structurează în jurul câtorva idei generale ce aparțin cu precădere unui mod similar de a concepe lumea și viața individului însuși :

1. Prin absurd și grotesc se exprimă impasul conștiinței de a penetra structurile unei realități social-umane, complexe și refractare la orice demers rațional. Cauza aparține — în viziunea acestei concepții — gravelor perturbații ce s-au produs, pe de o parte, între *eu* și *lume* (între rațiune și realitatea în ansamblul ei), iar, pe de altă parte, în însuși edificiul rațiunii, încât omul apare dezorientat, refuzându-i-se o cunoaștere obiectivă a realității.

2. Ceea ce se obține prin absurd și grotesc aparține, în ultimă instanță, sferei psiho-morale a individului. Este vorba despre o stare tensională între structurile *eului*, care rămân într-o mare măsură impenetrabile și mute în fața asalturilor din afară, și cele ale forțelor iraționale sau obscur definite, care caută să-și consolideze „poziții privilegiate" în acest conflict.

3. Rezultatul final al acestei stări tensionale se convertește, în cazul grotescului și absurdului, în conturarea unei anumite stări atitudinale și de comportament, concretizată într-un mod specific de a privi și interpreta lumea.

---

38 Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

4. În același timp, prin grotesc și absurd se realizează, indirect, o atitudine de critică socială față de condiția umană a unei societăți și a unei epoci.

5. Purtătorul de cuvânt al concepțiilor ce se înscriu în viziunea absurd-grotescă asupra realității ar trebui să fie (dacă s-ar putea întâlni în „stare pură" un astfel de om) *omul absurd,* prototipul creat de Camus în eseurile sale. În genere, el există, într-un grad mai mult sau mai puțin sesizabil, în piesele teatrului „absurdului", unde se poate întâlni sub diverse ipostaze existențiale, având un mod de gândire cu totul specific. Uneori, locul și rolul acestui personaj tragi-comic-grotesc-absurd-caracterizat printr-o formulă sintetică : clovnul — sunt exagerate, afirmându-se că acesta ar „încarna" experiența majoră a generației noastre, încât „luciditatea ne condamnă să ne facem actori și conștiința de a ne juca viața ca pe o farsă ne readuce la «condiția» clovnului, la modelul pe care clovnul ni-l propune". Acest model „ar putea trăi sub trei fațete, într-o lume comică, tragică sau poetică" [39]. Ideea de la care pornesc unii autori în analiza filosofică și artistică a tipologiei umane subsumată grotescului și absurdului este aceea că, într-o lume în care înstrăinarea a cuprins toate domeniile vieții sociale, din care a dispărut încrederea în sistemul de principii și valori ale societății contemporane, numai prin simulare se poate medita în modul cel mai adecvat la adevărurile lumii în care trăim. Așadar, principiul *de-mascării,* al manifestării unei atitudini critice față de realitate, prin utilizarea măștii clovnului se înscrie ca un procedeu fundamental al creației grotesc-absurde. În același timp, „unii din eroii lucizi ai dramaturgiei moderne se deghizează în nebuni, încearcă să se refugieze în afara logicii comune care a devenit ilogică" [40]. Astfel de nebuni simulați întâlnim mai ales la Dürrenmatt (Möbius din *Fizicienii,* Romulus cel Mare din piesa cu același titlu). Nu trebuie însă să generalizăm, afirmând că toate personajele din antiteatrul contemporan sunt personaje de guignol sau „eroi" care simulează nebunia pentru a demasca situațiile și evenimentele inumane din cadrul societății. Unele personaje dau dovadă de o luciditate care, tradusă la nivelul comportamentului, se exprimă în manifestarea unei atitudini de împotrivire față de tendința generală de anihilare a personalității. Astfel, Bérenger din *Rinocerii,*

39 Jean Onimus, *Le grotesque et l'expérience de la lucidité ;* în „Revue d'esthétique", nr. 3—4/1960, p. 295.

40 Andrei Băleanu, *Teatrul modern la răscruce ?,* Editura Meridiane, București, 1969, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

care nu „capitulează" în fața „rinocerității", unii eroi ai lui Pinter sau Albee, care privesc cu luciditate condiția umană, își analizează critic situația lor de victime, în cadrul unui sistem social ostil dezvoltării libere a personalității.

Rolul și locul absurdului și grotescului în cadrul teatrului „absurdului" nu pot fi însă înțelese fără a ține seama de sensurile ce se atribuie, în lumea contemporană, unor categorii estetice, precum tragicul, comicul, fantasticul, oniricul etc. Îndeosebi grotescului și absurdului i se dezvăluie noi posibilități de expresie artistică atunci când se află într-un amestec indistinct cu categoriile de tragic și comic.

Caracterul tragic-grotesc-comic-absurd al teatrului „absurdului" devine evident într-o analiză a deosebirilor și asemănărilor de principiu dintre aceste elemente. Într-o primă confruntare, există asemănări — dar și deosebiri evidente — între tragic și grotesc. *Asemănările* se referă la faptul că atât în operele tragice, cât și în cele grotești, este abordată aceeași problematică : sensul existenței, destinul omului, problema libertății și a necesității, contradicțiile dintre absolut (reprezentat de diverse structuri ostile) și individul uman rămas singur în fața întrebărilor fundamentale ale existenței. Modul însă în care sunt tratate aceste probleme generează *deosebirile* dintre operele cu adevărat tragice și cele grotești. Afirmația lui Jan Kott că „grotescul este vechea tragedie scrisă din nou și altfel", trebuie înțeleasă în sensul că persistă deosebiri fundamentale în modalitatea de tratare a subiectelor, acțiunii, personajelor, utilizarea limbajului etc. [41]. În ce ar consta această nouă modalitate de abordare a grotescului față de modalitatea tragică ? (Menționăm însă că Jan Kott înțelege prin opere grotești întregul „teatru nou", al „absurdului", care ar sta sub semnul unei noi înțelegeri, unei noi viziuni asupra lumii). Abordarea problematicii complexe a contradicțiilor dintre „Absolut" și individul uman creează o stare de tensiune, rezolvabilă în cazul tragediei doar prin suprimarea eroului, în timp ce în teatrul „absurdului" tensiunea dispare, luându-i locul grotescul, derizoriul, absurdul, eroul devenind o ființă căreia nu i se poate acorda măreția tragică, ci doar o îngăduință amară, o constatare tragi-comică. În ceea ce privește sensul existenței, tragedia păstrează un anume sens rațional al lumii, ordinea universului (mecanismul său de funcționare) și, deși ostilă ființei umane, își menține nealterate funcțiile de anihilare a individului.

41 Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 128—129.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, în cazul grotescului, mecanismul „Absolutului" fiind dereglat, acesta nu mai are nici o acțiune asupra omului, care rămâne în afara vreunei semnificații axiologice sau morale. *Destinul* eroului tragic este dinainte hotărât de *Zei*, de *Natură* sau de *Istorie*, încât sensul existenței sale apare ca o evoluție normală spre deznodământul tragic. Pentru *noneroul* grotesc, destinul apare orb, căci „nimeni nu cunoaște regulile acestui joc unde fatalitatea se improvizează din fiecare împrejurare și unde încordările voinței par uneori acrobații temerare, alteori ridicole, mai totdeauna inutile" [42]. Modul în care tragedia și piesele absurd-grotești încearcă să abordeze raportul dintre libertate și necesitate este de natură să scoată mai bine în evidență deosebirile dintre tragic și grotesc. În tragedie, conflictul se rezolvă, în cele din urmă, în avantajul necesității, încât eroul tragic se supune exigențelor, „rațiunilor superioare" ale necesității.

„Eroul" grotesc, dimpotrivă, adoptă o atitudine de detașare față de acțiunea mecanismului absurd — care ține locul necesității, fatalității tragice — ceea ce scoate în evidență cu mai multă pregnanță libertatea sa de acțiune. Din păcate însă, personajul grotesc nu reușește, cu toată libertatea sa, să depășească condiția precară de „exilat" în existență, adoptând chiar masca clovnului, una din soluțiile ce par a rezolva dilema contradicțiilor fundamentale dintre individ și lumea în care trăiește.

Grotescul și tragicul din *teatrul absurdului* își anexează și comicul dar, într-o lume a alienării totale și a dezordinii, acesta își schimbă funcțiile întâlnite în cadrul comediei. Ce mai rămâne din râsul sau ironia comică, într-o operă unde situațiile în care se află nu mai îngăduie detașarea comică, dar nici comuniunea tragică, ci doar uimire și teamă, un amestec de oroare, grotesc, straniu și tragicomic în același timp? Așa încât „râsul care se naște din umorul trist este un râs deschis — deschis asupra abisului: departe de a liniști, el provoacă amețeli" [43]. Acest umor negru care provoacă râsul — mai degrabă un rânjet, ca ultimă stare a disperării — apare ca stare-limită la Beckett, dincolo de care se deschide neantul existențial.

---

42 B. Elvin, *Teatrul și interogația tragică*, *Editura* pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 40.

43 Jean Onimus, *Beckett*, Editions Desclée de Brouwer, Paris, 1968, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

Definind umorul ca fiind însăși libertatea, Eugéne Ionesco aduce argumente în sprijinul ideii că teatrul pe care-l propune este pe deplin liber să experimenteze și, în același timp, să exploreze condiția umană contemporană sub aspectele sale profund alienate. În același timp, concluzia la care ajunge este aceea a unui amestec al categoriilor și genurilor artistice pentru a putea realiza mai bine reflectarea naturii contradictorii a omului contemporan.

Pentru Dürrenmatt, comedia „constituie expresia disperării", dar și tragedia este posibilă, cu condiția să i se acorde funcții noi și altă semnificație. Amestecul genurilor și posibilitatea revitalizării unor genuri clasice, ca tragedia și comedia, au devenit necesare, în epoca noastră pentru a adânci și mai mult — spune Dürrenmatt — studiul condiției sociale a omului contemporan. În asemenea condiții, este posibil „să scoatem tragicul din comedie, să-l scoatem la iveală sub forma unei clipe înspăimântătoare, a unei prăpăstii ce se cască în fața noastră, așa cum sunt, de altfel, multe tragedii în comediile lui Shakespeare, din care răsare tragicul" [44].

Concepția despre grotesc și absurd a lui Dürrenmatt este structural diferită de aceea a lui Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov, Arrabal etc. În primul rând, Dürrenmatt cercetează evenimente și fapte nu numai general-umane, ci și cu implicații social-istorice, deși o face prin intermediul parabolei sau alegoriei. Această predilecție pentru evenimentele social-istorice ale omenirii oferă lui Dürrenmatt posibilitatea unei critici necruțătoare la adresa societății în care trăiește.

În al doilea rând, Dürrenmatt — spre deosebire de Beckett, care consideră că evenimentele vieții au la bază nonsensul, absurdul și că acestea sunt în egală măsură nesemnificative — recunoaște că avangardei teatrale din secolul XX — au drept trăsături comune Piesele lui Dürrenmatt — ca, de altfel, și ale celorlalți autori ai avangardei teatrului din secolul XX — au drept trăsături comune *protestul* și *paradoxul*, dar acestea au funcții diferite pentru diversele orientări ale dramaturgiei contemporane și chiar de la un autor la altul. Pentru dramaturgia „absurdului", *paradoxul* constituie, până la urmă, un scop în sine. *Protestul*, deși există sub diverse forme, devine, în aceste condiții, nesemnificativ. La Pinter și Arrabal, de pildă, dar mai evident la Beckett și Adamov, protestul este îndreptat împotriva cosmosului sau, în orice caz, împotriva unor forțe

44 Friedrich Dürrenmatt, *Probleme de teatru*, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. II, Editura Minerva, București, 1973, p. 192—193.

Scanned with OKEN Scanner

malefice neidentificabile. La Dürrenmatt, protestul apare legat mai mult de concret : el e îndreptat „împotriva acestei lumi, precum și împotriva oamenilor care o stăpânesc", atacând în acest fel instituțiile și forțele social-politice care împiedică realizarea unor condiții sociale necesare dezvoltării libere a individului [45].

Protestul și paradoxul din farsele tragice apar drept elemente necesare pentru înțelegerea grotescului, absurdului și tragicomicului și, în genere, a viziunii estetico-filosofice legată de o astfel de modalitate de înțelegere a condiției umane. Există însă motivații și resorturi estetico-psihologice diferite de la un autor la altul care stau la baza folosirii paradoxului, a nonsensului și absurdului, atât ca modalitate artistică de investigare a condiției umane, cât și ca mod de gândire. Pe de altă parte, paradoxul nu rămâne singurul instrument de investigare a vieții și dimensiunilor umane, ci apare drept una din metodele de lucru, printre atâtea altele. Este însă adevărat că paradoxul — așa cum este înțeles de dramaturgii „absurdului" — prin șocul pe care-l produce ca tehnică de lucru, dar și prin ideile pe care le degajă, poate concretiza, în sufletul spectatorului, o imagine terifiantă și, prin aceasta, grotească privind lumea, universul, umanitatea, adâncind și mai mult prăpastia dintre om și realitate, dintre om și umanitate și menținând astfel o stare de spirit confuză, nihilistă asupra umanului în genere. »

COMICUL ABSURDULUI ȘI ONIRICUL

Comicul absurdului își dezvăluie, după cum am mai subliniat, capacitatea sa de a fi în permanență deschis spre un „dialog" cu celelalte categorii estetice. „Expansiunea" sa spre universul fascinant al visului, întrepătrunderea în structurile onirice, asemănările și totodată deosebirile ce pornesc de aici demonstrează încă o dată că lumea imaginată de viziunea comicului absurd își dezvăluie o structură în care coșmarurile, imaginile grotești și terifiante apar drept realitatea cea mai pură, uneori chiar singura realitate posibilă.

Starea de vis este, pentru teatrul contemporan, însăși „materia primă" din care sunt alcătuite adeseori subiectul, „acțiunea" pieselor, personajele, într-un cuvânt tot ceea ce dă viață operei dramatice.

---

45 George Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox. Development in the Avant-Garde Drama*, New York University Press, 1971, p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

Există o categorie estetică a oniricului ? Discuțiile care abordează semnificațiile estetico-filosofice ale oniricului se pare că nu au dus la conturarea acestei categorii, deși există suficiente opere literare (atât în poezie, cât și în proză sau dramaturgie) pentru a circumscrise dimensiunile sferei unei categorii de acest fel. După părerea noastră, constituirea categoriei oniricului are nevoie de stabilirea unor principii ferme care să permită o analiză estetico-filosofică a operelor subsumate viziunii onirice. De obicei, s-au evidențiat, cu precădere, aspectele concrete ale stărilor și trăirilor onirice, așa cum apar ele în operele respective. În același timp, dificultatea demersului estetic pentru conturarea categoriei oniricului a fost suplinită de eforturile în vederea studierii oniricului ca gen, ca sinteză atotcuprinzătoare a particularităților prin care se adâncește cadrul estetico-literar al oniricului. Genul oniric poate oferi însă sugestii și pentru o analiză detaliată a categoriei oniricului, în măsura în care se pot stabili principii și legi necesare unei evaluări din perspectivă estetico-filosofică a conținutului de idei din operele literare de acest gen.

Oniricul artistic ca gen — sau starea de vis ca dimensiune estetică — se poate defini, în primul rând, ca un univers specific al existenței. Ca și absurdul — cu care are multe asemănări, dar de care se deosebește în multe privințe — oniricul prezent în opera de artă prefigurează o realitate aparte care, o dată admisă, dobândește o forță și semnificații noi. Această realitate a visului se conduce după legi proprii, care exprimă alte relații între fenomene. De asemenea, lumea visului, lipsită de coerență logică, este o lume a imaginilor în mișcare, un joc al oglinzilor din care rațiunea nu poate reține decât fragmente și stări emoționale greu de descris. „Acțiunea" povestirilor din starea de vis amintește de jocul caleidoscopic al unei viziuni grotești asupra lumii, suprapunerile, omisiunile, incongruența devenind note dominante ale „realității onirice". Subiectul tuturor acestor „acțiuni" este *eul nostru*, uneori dedublându-se, alteori căutându-și aventura în afara destinului său imediat. În această ipostază, „subiectului îi convine să creadă că visul nu vine de la el, ci de la vreo putere exterioară, superioară, inaccesibilă (fastă sau funestă, n-are importanță). În același timp, el nu se îndoiește că ar fi destinatarul privilegiat al unei investituri solemne și oculte. El simte visul ca pe o dictare, în care cel care dictează... transcrie cu docilitate cuvintele despotice pe care le aude ; în care acela care citește, mirându-se, un text pe care

Scanned with OKEN Scanner

nu-l cunoaște și de care totuși se pare că-și aduce aminte, ar fi un singur personaj : el însuși“ [46].

Visul își manifestă deplina libertate de acțiune, încât este deosebit de greu să se pună o ordine în desfășurarea halucinantă a imaginilor. Artiștii epocii romantice au excelat în prezentarea lumii mirifice a visului, dezvăluindu-ne zone neexplorate încă ale sufletului omenesc. În vis totul este permis, metamorfozele realului devenind posibile. Imaginile onirice din operele literare propun anumite semnificații, confirmând ideea că, în planul ficțiunii literare, stările onirice nu pot eluda dimensiunile gândirii raționale. Simbolurile și sensurile propuse conțin, fără îndoială, elemente ale unei realități social-umane care nu pot fi ignorate.

Pentru Albert Béguin, „adevărata învățătură a visului stă în altceva : în însuși faptul că visezi, că porți în tine toată acea lume de libertate și de imagini, că știi că ordinea aparentă a lucrurilor nu e singura cu putință“ [47]. În același timp, pentru Béguin, „experiența visului nu se poate comunica într-o știință a visului și nici codifica într-o estetică. Adevărul oniric este prea strâns legat de taina fiecărui individ pentru a-l putea reduce la niște categorii sau legi“ [48].

Totuși, pentru a dezvălui sensurile visului din operele literare, criticul trebuie să adopte o anumită modalitate de cercetare. Aceasta nu poate fi însă legată de o experiență onirică personală și nici de experiențe mistice. Dificultățile pornesc de la ignorarea originii și a mecanismelor fundamentale de existență a viselor, care pot explica inepuizabilitatea asocierii și disocierii imaginilor, dispariția ordinii și a legilor logice, stările de coșmar și angoasele pe care „trăiesc“, în vis, personajele. Evident, cunoașterea conținutului faptelor, a acțiunii eroilor din literatura onirică nu se reduce la cercetarea mecanismelor viselor, ci trebuie să aibă în vedere caracterul practic inepuizabil al tuturor semnificațiilor operei. Aceasta pentru că o operă literară nu cuprinde în sine doar un gen sau altul de elemente categoriale, ci un întreg complex de elemente, ce se cer interpretate și argumentate estetic.

În plan categorial-estetic, între comicul absurd și oniric se pot stabili unele puncte de contact, prin care se pot explica atât asemănările, cât și deosebirile, caracterul specific al oniricului ca vi-

---

46 Rogér Caillois, *Prestigiul și problemele visului ;* în „Secolul 20“, nr. 5/1966, p. 76.

47 Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970, p. 526.

48 *Idem*, p. XII.

Scanned with OKEN Scanner

ziune estetică asupra realității. Pentru aceasta, cadrul general de referință va fi farsa tragică, gen dramatic complex și eterogen, care subsumează în structura sa elemente ale unor categorii estetice, ca : tragicul, comicul, grotescul, fantasticul etc. Oniricul își face simțită prezența în însăși tematica pieselor din teatrul contemporan, dovedindu-se „liantul" care dă culoare și expresie unei „realități" dintre cele mai contradictorii.

În planul mai larg al interpretării filosofice și estetice, desprindem anumite *asemănări* între oniric și absurd, care se regăsesc, fără îndoială, și în farsa tragică.

1) Prin vis sau, mai exact, prin starea de vis, așa cum procedează și absurdul, se postulează o *nouă realitate,* esențial diferită de realitatea banală, nesemnificativă în care trăiește omul concret, obișnuit. De ce se procedează astfel ? De ce se încearcă evadarea din realitate ? Există mai multe argumente, din care reținem doar pe acela — deosebit de important — care se referă la faptul că realitatea prezentă s-ar fi îndepărtat atât de mult de esența ei adevărată, încât individului nu-i mai rămâne decât să caute o ieșire dincolo de ea, în construcțiile imaginare ale fanteziei sale, care ar redimensiona o nouă lume, bazată pe alte legi și propunând noi modalități de a o semnifica.

S-ar părea că visul oferă, prin excelență, multiple posibilități de a „construi" noi relații, o diversitate de lumi, care ar răspunde altfel aspirațiilor omului de a „transcende" realitatea concretă. La rândul său, absurdul, folosindu-se de puterea de creație a visului, încearcă să revitalizeze structurile imaginative ale acestuia, propunând noi mijloace de a evalua lumea imaginilor onirice, mai ales în sensul conturării unei stări specifice, a unei tensiuni angoasante, detectabilă la nivelul trăirilor individuale, al stărilor atitudinale și de comportament.

„Realitatea" onirică fiind conturată, individul care pătrunde aici este constrâns să accepte convențiile propuse. Un personaj hoffmannian — după interpretarea dată de Albert Béguin — apare într-o comuniune organică cu „organismul universal" al realității : „această *înlănțuire* (a lucrurilor — subl. ns.) îi apare lui Hoffmann ca un principiu spiritual ; spiritul ascuns care se manifestă în vis și în toate stările «secundare», intervenind mereu, sub forme înfricoșătoare sau fermecătoare, e pentru el singura realitate care merită să fie cunoscută". Așadar, prin vis intrăm în comunicare cu o realitate pe care Hoffmann o numește când «sufletul lumii», când «principiul spiritual al lucrurilor»" [49]. Evident, aici interpre-

49 *Idem*, p. 400.

Scanned with OKEN Scanner

tarea lui Béguin se îndepărtează de adevărata explicație a imaginilor onirice, rămânînd în zona de influență hoffmanniană.

De la identificarea și trăirea profundă în lumea viselor, așa cum se întâmplă în literatura onirică, și până la tensiunea și coșmarurile personajelor din farsele tragice, care trezindu-se într-un univers grotesc, tragicomic, se zbat în neputință și teroare, registrul acestei realități caleidoscopice își descoperă resurse impresionante pentru a înfățișa o diversitate de ipostaze ale unei condiții umane sfâșiate între neputință și disperare. În literatura onirică s-ar părea că există mai multă lumină, întrezărindu-se o anumită deschidere spre un orizont al semnificațiilor afective. Ele sunt însă estompate de plurivalența planurilor ce se interferează. În piesele din teatrul „absurdului", semnificațiile acestei realități de coșmar și grotesc dispar, devenind posibile orice interpretări, întrucât absurdul, prin degradarea sensurilor logice, încearcă să anihileze totul. Asemănarea dintre realitatea onirică și aceea propusă de absurd constă în faptul că, în ambele, imaginile ce se derulează sunt incoerente, se suprapun și se interferează, trecându-se cu ușurință de la un plan la altul. Deosebirea intervine atunci când se trece la analiza mobilurilor care stau la baza realității onirice și a realității creată de jocul absurdului. În concepția onirică, imaginile devin un scop în sine, pentru a dovedi că lumea alcătuită de fantezia visului este mai puternică și mai concretă decât oricare alta. În concepția reprezentanților teatrului „absurdului", esențial este jocul cu absurdul, cu posibilitățile sale de distrugere și re-creare a lumii, dar a unei *non-lumi*, imposibil de reprezentat în mod coerent, ci numai prin fragmente de natură tragico-grotescă. În același timp, se poate observa că declanșarea și persistența imaginației absurde apar pe fondul unei trăiri pesimiste a condiției umane. De altfel, izbucnirile imaginației din starea de vis, ridicându-se dincolo de arbitrariul legilor lumii, ne propun o nouă realitate, care, deși incoerentă, rămâne totuși mărturia unui demers spre aflarea unui remediu al lumii „stranii" în care existența umană apare în alte ipostaze decât cele normale.

2) Asemănările dintre modalitatea onirică și cea absurdă în abordarea condiției umane se pot urmări și în *planul gândirii logice*, al „transcenderii" legilor logicii în scopul depășirii unor „divergențe" cu privire la interpretarea aspectelor contradictorii ale vieții umane. Există anumite raporturi de asemănare între absurd și vis în acest joc al rațiunii cu absurdul și nonsensul. Mai întâi, „în vis reprezentările psihice își pierd caracterul verbalizat și abstract, care este propriu vieții psihice în stare de veghe. Cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, relațiile legice raționale, care leagă în stare de veghe idei, lucruri și comunicare verbală, se dizolvă“ [50]. Apare o „logică onirică“, încărcată de simboluri, dar profund *arațională*, care încearcă să se substituie gândirii logice. Ceea ce caracterizează absurdul este tocmai faptul că și el utilizează imagini de natură onirică, care „reprezintă realități incoerente, incongruente. Ori, absurdul e, din punct de vedere logic și psihologic, o asemenea incongruență“ [51]. De asemenea, se poate afirma că din analiza psihologică a psihismului somnolenței rezultă că acesta este alogic și incoerent, încât „poate accepta absurdul și iraționalul și chiar convertește logicul în absurd“. Mai mult decât atât : psihismul somnolenței „transpune pe planul absurdului chiar datele de experiență zilnică“ [52].

Aceste considerații explică în mare măsură absurditatea imaginilor onirice prezente în piesele din antiteatrul contemporan. Astfel, un exemplu sugestiv îl oferă Jean Gênet care, dând frâu liber unei imaginații prin excelență de tip oniric, reușește să releve valențele modalității absurde de a trata condiția umană contemporană. Prin utilizarea la maximum a capacităților de metamorfozare liberă oferite de „tehnica“ onirică, Gênet propune o lume stranie, neverosimilă, dincolo de dimensiunile organizării raționale a vieții umane. Este lumea prezentă în *Balconul* sau *Negrii*, dar ea nu se lasă descifrată cu un singur cod, întrucât înseși elementele metamorfozante sunt infinit de diverse. La Arrabal, ca și la Gênet, absurditatea onirică se manifestă printr-o simbolistică ce ridică la dimensiuni cosmice sensurile prezente în operă. Imaginile onirice prezente în teatrul „absurdului“ includ, în structura lor, un substrat metafizic extrem de divers și contradictoriu. În cazul personajelor lui Pinter sau Albee, substanța onirică a acestora exprimă însă o legătură mai strânsă cu realitatea socială. Totuși, și acești eroi rămân suspendați între realitate și vis, între sensul și nonsensul situațiilor, până în momentul în care un „destin“ crud le determină direcțiile de comportament.

3) Asemănări multiple de ordin filosofic și estetic între oniric și absurd apar în legătură cu *raporturile* dintre *subiectiv* și *obiectiv*, *dintre real și imaginar*. Interferențele și suprapunerile, până la iden-

50 Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, p. 49.

54 *Idem*, p. 49.

52 Ion Biberi, *Visul și structurile subconștientului*, Editura Științifică, București, 1970, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

tificare, dintre obiectiv și subiectiv sunt mai puternice ca oriunde în vis. Aici realitatea și imaginea, nu numai că se suprapun și se identifică, dar chiar prin această identificare se obține o nouă „realitate", ce se conduce după alte legi și principii logice. În vis, ca și în absurditatea bazată pe stările onirice, nu mai există granițe între *eu* și *non-eu*, între subiectivitatea personajelor și caracterul lor de existențe obiective, detașabile de realitate, întrucât însăși realitatea concretă, banală, a cedat locul unei realități transcendente (de dincolo de lumea noastră), ce se dovedește mai concretă decât orice realitate posibilă. Una dintre cauzele care determină absența obiectivității, estomparea lumii reale a personajelor, se află în utilizarea unui limbaj poetic, simbolic și alegoric, în care jocul abstracțiilor metafizice se substituie descrierilor realiste. Pentru scriitorii care descoperă în stările onirice și absurde realități mult mai profunde, subiectivul și obiectivul comunică în ambele sensuri, încât planurile realului și imaginarului apar într-o infinitate de ipostaze combinatorii. Ceea ce apare subiectiv pentru un scriitor se dovedește a fi cea mai crudă realitate, încât interferența și amestecul celor două dimensiuni ale vieții umane trebuie interpretate în funcție de o serie întreagă de circumstanțe. Prin aceasta, subiectivitatea umană poate fi mai bine înțeleasă. Pentru *Eugéne Ionesco* — după M. Esslin — „între eu și non-eu nu există un conflict inerent. Lumea interioară (elementul «subiectiv») este numai un reflex al lumii exterioare, al realității «obiective», microcosmosul nefiind altceva decât miniatura perfectă a macrocosmosului, adevărata oglindă și simbolul contradicțiilor pe scară universală". Așadar, între „subiectiv" și „obiectiv" n-ar exista o linie netă de demarcație, încât numai „conștiința trează, ageră a poetului poartă mărturia caracterului realității — o mărturie subiectivă, dar în același timp creează o imagine a realității și, prin aceasta, își «obiectivizează» propria sa percepție a mediului înconjurător" [53]. Afirmația lui Ionesco după care obiectivitatea este „consensul diferitelor subiectivități" trebuie înțeleasă ca fiind punctul de vedere al artistului și nu al omului de știință. Artistul reușește să înlăture barierele dintre real și imaginar, obiectiv și subiectiv prin forța creației sale, menținându-se pe deplin în zona imaginilor onirice sau deschizând noi căi ale apropierii de realitate. Pentru *Gênet*, explorarea stărilor onirice și absurde devine un scop în sine. Personajele pieselor sale sunt alcătuite din euri multiple,

53 Martin Esslin, *Brief Chronicles, Essay on Modern Theatre*, Temple Smith, London, 1970, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

din existențe dedublate și capabile de metamorfoze neașteptate. Astfel, în *Balconul*, piesa cu cele mai complexe semnificații, ni se propune o „realitate" atât de contradictorie, încât este deosebit de dificil să discerni în mod satisfăcător între real și imaginar, subiectiv și obiectiv. O astfel de realitate apare ca „un joc de oglinzi" ce dezvăluie fragmente ale unor lumi obscure și inepuizabile sub raportul simbolurilor. Și la *Beckett* personajele își pierd dimensiunile de ființe ale unei lumi reale, concrete, încât „eul se volatilizează și nu mai rămâne decât un discurs fără sfârșit, o logică verbală care se dezvoltă după legile sale proprii, într-un univers al cuvântului total străin conștiinței" [54].

Trebuie să subliniem însă faptul că există și unele deosebiri, destul de evidente, între modalitatea de abordare onirică și cea absurdă în ceea ce privește viziunea asupra personajelor. Astfel, „personalitatea onirică" a eroului literaturii romantice, deși se caracterizează printr-un mod de cunoaștere analog gândirii poetice (eliberarea de legile logicii, mobilitatea formelor, mânuirea unor simboluri, suprapuneri, identificări, multiplicarea eului etc.), se păstrează totuși în cadrele unei literaturi în care demersul rațional (al acțiunii) nu este abandonat. Dimpotrivă, „personalitatea" personajului din teatrul „absurdului" este impregnată de o anumită stare de absurd, de confuzie totală, de distrugere din interior a eului, încât îi este refuzată capacitatea de evaluare a realului. Aceasta alertare a funcțiilor sale esențiale conduce la pierderea conștiinței de sine, a propriului său eu, distincțiile dintre sine ca subiectivitate și realitate devenind greu de operat. O cauză importantă a alterării și multiplicării eului rămâne, în ultimă instanță, înstrăinarea lumii interioare a omului, perpetuarea unei stări de confuzie în toate planurile vieții umane, dezumanizarea devenind unanimă și ireversibilă. Pe fondul acestei dezumanizări, absurdul poate dezvolta o serie de forme de manifestare a personalității noneroului contemporan, utilizând cu precădere modalitățile de abordare a visului.

4)Atât visul, cât și absurdul folosesc un *limbaj asemănător*: acela al imaginilor alogice, arbitrare, într-o continuă mobilitate și metamorfozare. Ca și limbajul din unele creații ale scriitorilor suprarealiști, limbajul oniric propriu-zis presupune existența halucinațiilor verbale, a fragmentelor de conversație, a formulelor verbale imposibil de descifrat. Acestea sunt èatât de ciudate, au un carac-

---

54 Jean Onimus, *Beckett*, Editions Desclée de Brouwer, Paris, 1968, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

ter atât de original sau de absurd, sunt atât de depărtate de preocupările cotidiene ale subiectului, încât trebuie să fie considerate ca adevărate creații fanteziste, fără nici un substrat logic și fără nici o corelație cu operațiile lucide ale spiritului“ [55].

Dacă se compară limbajul unor piese din teatrul „absurdului“ cu limbajul oniric, se observă unele asemănări care constau în lipsa de coerență, de logică a discursului, precum și în natura prin excelență contradictorie a acestui limbaj, ce face apel cu precădere la modalitățile vizual-auditive de „exprimare“ a realității. În programul lansat de Artaud privind crearea unui teatru al „cruzimii“, limbajului îi revine un rol hotărâtor în spectacol. Pentru aceasta, trebuie să se ajungă la un „limbaj unic, la mijlocul drumului dintre gest și gând“, care să se definească prin „modalitatea de expresie dinamică și în spațiu, opusă posibilităților de expresie prin cuvântul dialogat“ [56]. Dar ideile lui Artaud despre un limbaj vizual-auditiv aveau aceeași finalitate ca și aceea preconizată de autorii farselor tragice : „de a crea pentru teatru o metamorfoză a cuvântului, a gestului, a expresiei, în scopul de a-l smulge din inerția sa psihologică și umană“, precum și de a da cuvintelor aproape aceeași importanță pe care o au în vis“ [57].

Necesitatea folosirii în teatru a unui asemenea limbaj este justificată de Artaud prin faptul că realitatea imaginației și a viselor omului trebuie scoasă la iveală pentru a se arăta la același nivel cu viața, în scopul cunoașterii integrale a ființei umane. Evident, din moment ce se postulează că „sensul epocii e confuzia“, la baza acestei confuzii nu poate fi decât o ruptură „între lucruri și cuvintele, ideile, semnele care constituie reprezentarea lor“ [58]. La Artaud, limbajul teatral era luat în totalitatea sa și avea drept scop să comunice integral stări existențiale complexe, încercând să pună pe spectator în fața unor forțe inconștiente, de care să-și dea seama și pe care să le analizeze cu luciditate. Pentru unii dramaturgi, ca : Gênet, Ionesco, Adamov, Beckett, limbajul devine un scop în sine, relevând imposibilitatea comunicării între oameni, limita până la care se poate ajunge în procesul de degradare, de depersonalizare a individului. În literatura onirică, limbajul — deși incoerent și aberant al imaginilor, precum și jocul cu absurdul și grotescul —

---

55 Ion Biberi, *Op. cit.*, p. 187.

56 Antonim Arttaud, *Teatrul cruzimii (Primul și al doilea manifest)* ; în vol. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul 20*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973, p. 399.

57 *Idem*, p. 404.

58 *Idem*, p. 411, 418.

Scanned with OKEN Scanner

încearcă, și propune chiar, un sistem de simboluri care codifică realitatea într-o manieră în care regăsim un sens al „realității" construite de imagistica visului. În farsele tragice, limbajul se obiectualizează, devine singura realitate posibilă. Pentru Genet, de pildă, limbajul, realitatea, imaginarul, totul este cufundat într-un miraj al formelor și culorilor, în care realitatea este imaginară și cele mai ireale plăsmuiri ale conștiinței se dovedesc a căpăta cea mai teribilă realitate.

Limbajul, transformat într-un obiect de sine stătător, devine un factor degradant al umanului, impunându-se ca instrument al forțelor inumane. Această situație, creată de transformarea limbajului în instrument de dominare a forțelor spirituale ale omului, se conturează în dramaturgia „absurdului" într-o modalitate artistică ce rezervă cuvântului rolul esențial de subiect al relevării dimensiunilor tragicomice și grotești ale condiției umane, neputința și incoerența logică de a exprima existența umană în tot ceea ce are ea mai semnificativ. Stările de coșmar devin, în farsa tragică, prilej pentru a folosi un limbaj analog celui utilizat de literatura onirică, dar care este depășit totuși de absurdul imaginilor, de voința deliberată a artiștilor de a înzestra limbajul cu trăsăturile specifice unor forțe materiale care alienează individul uman ca ființă rațională.

În concluzie, comicul absurd se afirmă ca o categorie estetică aflată într-o strânsă legătură cu elemente ale categoriilor de fantastic, grotesc, tragic, oniric. Am observat însă că această sinteză categorială ce se formează la interferența mai multor categorii și genuri estetice dobândește un anumit specific, determinat de amestecul acestora. În acest sens, sesizăm, într-o mare măsură, combinarea dintre comicul umoristic — una din formele de manifestare ale comicului — și absurdul, ilogicul din filosofia contemporană, ceea ce dă naștere la umorul absurd, nucleul în jurul căruia se formează categoria de *comic absurd*. În plan estetic-categorial, acesta se exprimă prin postularea omului și societății ca fiind absurde, ilogice, fără sens și provocând un râs crispat, angoasant. Absurditatea existenței — a cosmosului, ca și a ființei umane — constituie premisa de la care pornește comicul absurd în postularea atitudinii și comportamentului personajelor. Astfel, se acreditează ideea că orice inițiativă umană ar fi absurdă, în aceeași măsură ca și limbajul, evenimentele social-istorice etc. Totodată, trebuie să avem în vedere faptul că, în mod indirect, prin comicul absurd, antiteatrul își exprimă, într-o manieră specifică, atitudinea de critică socială la adresa structurilor societății contemporane și, în ace-

Scanned with OKEN Scanner

lași timp, adoptă o anumită formă de protest față de cultura și civilizația epocii noastre.

Pentru a putea exprima în mod adecvat complexitatea aspectelor condiției umane alienate, umorul absurd își asociază, totodată, elemente ale categoriilor de tragic, grotesc, oniric și fantastic. În acest fel, categoria de comic absurd apare mai clar conturată. Ea are la bază, ca orice concept, unitatea și diversitatea contradictorie a elementelor componente. În această interpretare, observăm că însuși comicul absurd coexistă într-o sinteză unitară, în mod dialectic, cu elemente ale altor categorii estetice, pe fondul unei tensiuni interne, care tinde să rupă echilibrul, până la destrămarea întregului în părțile sale componente. Acest lucru nu se realizează pe deplin, dar putem întâlni, în unele cazuri, o mai mare concentrare, de pildă, de elemente comice și grotești decât tragice sau onirice. În ansamblu însă, dramaturgia „absurdului" utilizează comicul absurd în varietatea și diversitatea elementelor sale. Aceasta apare în mod evident la nivelul genului artistic propriu-zis — farsa tragică.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

TRADIȚIILE LITERAR-ARTISTICE ALE TEATRULUI „ABSURDULUI"

Dramaturgia „absurdului" exprimă adevăruri existențiale profunde, angoasele și stările de spirit ale omului de azi. În acest sens, autorii au asimilat în structura operei elemente estetice eterogene, folosite îndeosebi de scriitorii și artiștii afirmați în primele decenii ale acestui secol. Se regăsesc, de asemenea, influențe din opere celebre ale creației literar-artistice create de umanitate de-a lungul secolelor. Formula „teatrul absurdului" nu este nici nouă, nici originală. Ceea ce apare într-adevăr inedit în acest gen artistic este sinteza influențelor și a schimbului de „substanțe" între valorile literar-artistice create din antichitate și până astăzi. Astfel, *farsa tragică* (sau *comedia absurdă)* a fost prezentă, sub diverse forme, în întreaga istorie a teatrului universal.

Există numeroase referiri la originile și influențele literar-artistice ale teatrului „absurdului". Vom desprinde, mai întâi, tradiții și influențe ale unor *curente și școli literar-artistice* apărute la începutul secolului nostru : *dadaismul, suprarealismul, expresionismul.* Un accent deosebit vom pune, apoi, pe contribuția unor personalități artistice de prestigiu, a căror operă a oferit nu numai conținutul de idei din care s-au „inspirat" piesele „absurdului", ci și procedeele și mijloacele artistice atât de necesare dramaturgilor pentru „construcția" operei. Artiști, ca : *Pirandello, Strindberg, Jarry, Kafka, Joyce, Artaud* ș.a. sunt principalii reprezentanți ai literaturii și teatrului modern, care au contribuit la apariția noilor forme din dramaturgia absurdului.

1. CURENTE ȘI ȘCOLI LITERAR-ARTISTICE

DADAISMUL

Deși a apărut în trei părți ale lumii : S.U.A. (Marcel Duchamp și Francis Picabia), Zürich (Tristan Tzara — 1916) și Paris (grupul de scriitori de la revista „Literature" — 1919), dadaismul și-a ex-

Scanned with OKEN Scanner

primat de la început crezul artistic : respingerea și negarea deliberată a oricărui gen de literatură. S-a intentat astfel un proces literaturii epocii, care consta în : a) negație fără rezerve a tot ce este literatură și artă ; b) renunțarea la tot ce este literatură ; c) inconștientul este singura „realitate" care „merită să fie adusă la lumină", eliberând astfel spiritul de povara rațiunii, a logicii. De aceea, atacul cel mai puternic pe care-l întreprinde dadaismul este concentrat, cu precădere, asupra gândirii raționale. În efortul lor practic de subminare a logicii, dadaiștii au creat opere al căror scop este acela de a submina rațiunea umană. Poeziile exprimă o „plasticitate cu desăvârșire mentală, fără pitoresc și fără reprezentare a accidentalului, ansamblu de senzații dezmembrate, de raporturi de unde orice logică a fost alungată, ca și orice valoare umană. Sensul oamenilor, al gesturilor nu se revelează niciodată ; totul rămâne anonim" [1]. Atât Tristan Tzara, cât și Pierre Revdy, Jacques Rivière ș.a., au declarat „război" deschis limbajului, care este „cea mai cumplită constrângere", întrucât „ne pretinde să folosim formule și asociații verbale ce nu ne aparțin și în care nu găsim aproape nimic din adevărata noastră natură ; chiar sensul cuvintelor nu are valoare fixă și *ne varietur* pe care colectivitatea o impune printr-un abuz de putere" [2]. Limbajul, ca modalitate de exprimare a gândirii logice, raționale, s-ar afla deci în imposibilitatea de a furniza individului adevărurile esențiale, fundamentale ale condiției sale : „nu există un Adevăr definitiv — declara Tristan Tzara în *Manifestul Dada* din 1918. — Dialectica este o mașină amuzantă care ne-a purtat într-un mod foarte banal la opiniile pe care noi le-am fi avut oricum. Crede cineva că prin intermediul rafinamentului minuțios al logicii a demonstrat adevărul opiniilor sale ? Logica constrânsă a simțurilor este o boală organică... Experiența este și ea un rezultat al întâmplării și al facultăților intelectuale" [3]. Pentru a scăpa de lanțurile logicii, dadaiștii propun o *îndoială* sceptică, negatoare : „dada se îndoiește de toate. Dada este tot. Îndoiți-vă de Dada" [4]. Tipul de om propus de mișcarea dadaistă este „idiotul".

Dincolo de aspectele de a epata publicul conformist, de a stârni confuzie, de a șoca printr-un limbaj dezarticulat și printr-o lipsă de logică voit afișată, dadaismul a reușit, prin reprezentanții săi cei

---

1 Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*. Editura Univers, București, 1970, p. 336.

2 *Idem*, p. 331.

3 Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, p. 269.

4 *Idem*, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

mai însemnați, să instaureze climatul intelectual favorabil unor experimente artistice, pe care teatrul „absurdului“ le-a folosit din plin. Influența dadaismului, în special asupra lui Eugéne Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov s-a resimțit în ceea ce privește respingerea logicii și dezintegrarea limbajului. Nonsensurile verbale din *Cântăreața cheală*, *Jacques sau Supunerea*, *Lecția* ș.a., sau monologurile ininteligibile ale lui Lucky din *Așteptându-l pe Godot* își au originea în limbajul poeziilor dadaiste.

SUPRAREALISMUL

Înțeles atât ca „procedeu de scriitură“, cât și ca o „atitudine filosofică, care, în același timp, este (sau a fost) o mistică, o poetică și o politică“ [5], suprarealismul încearcă să elaboreze un program estetic, o doctrină artistică prin care să-și exercite o influență sistematică asupra vieții literar-artistice a epocii. Definit de André Breton (mentorul spiritual al suprarealismului) ca un „automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii“ [6], suprarealismul se autoproclamă ca „dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale“ [7]. Întregind această definiție cu sensurile sale din dicționar, Breton adaugă : „suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții“ [8]. Din cele de mai sus reiese accentul pe care îl pun suprarealiștii pe „suprarealitatea“ visului și a subconștientului. De asemenea pentru a submina limbajul convențional și logica discursului rațional, suprarealiștii fac apel la modalitățile noi de expresie, construite prin utilizarea unor imagini poetice neobișnuite până atunci. Încă de la Baudelaire, imaginația poetică se pare că începe să fie „conștientă de funcția ei demiurgică“, presimțind că „o menire uriașă o cheamă, menire ce ar consta în a revela, prin intermediul ima-

5 Marcel Raymond, *Op. cit.*, p. 344.
6 Mario de Micheli, *Op. cit.*, p. 298.
7 *Idem*, p. 298.
8 *Idem*, p. 298.

Scanned with OKEN Scanner

ginilor «bizare», înrudirea esențială dintre toate lucrurile, participarea lor la un spirit în care se scaldă obiectele și sufletele, la «tenebroasa și profunda unitate a tuturor lucrurilor» [9].

Elementul unificator prin care se ajunge la identificarea tuturor obiectelor și fenomenelor îl constituie, în concepția suprarealiștilor, *subconștientul* care, printr-o stare similară visului (de care doar poeții ar beneficia), poate distruge cadrele principiului contradicției, astfel încât „orice e susceptibil de a fi înlocuit cu orice, fără a înceta să fie și fără a pierde nimic din puterea sa concretă" [10]. De fapt, în sincretismul gândirii primitive, totul se afla cufundat în „apele" nemișcate ale principiului identității, încât „deosebirea dintre obiecte, cu desăvârșire aparentă, nu este decât un produs al rațiunii și al obișnuinței" [11]. Influența pe care a exercitat-o suprarealismul asupra teatrului „absurdului" se manifestă cu pregnanță în ceea ce privește dezintegrarea limbajului și abandonarea logicii. În piesele suprarealiste structura dramatică este „neglijată", construindu-se tipuri de personaje fără structuri psihologice. Piesele lui Louis Aragon, André Breton și Philippe Soupault nu sunt decât scrieri ocazionale pentru a amuza un public al „seratelor" pariziene. Alți reprezentanți ai suprarealismului (Georges Ribemont-Desaignes), deși au scris opere dramatice, acestea nu au fost reprezentate pe scenă. S-ar părea că limbajul poetic utilizat constituie unul dintre obstacolele care stau în calea punerii în scenă. Chiar piesa lui Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tiresias* (Mamelele lui Tiresias) — operă fantezistă ale cărei idei se regăsesc în *Viitorul stă în ouă* și în *Jacques sau Supunerea* de Eugéne Ionesco — nu depășește convențiile și clișeele unui teatru poetic în manieră suprarealistă.

Suprarealismul însuși a căutat prin toate mijloacele să submineze drama realistă burgheză, cu conformismul și logica imperturbabilă a personajelor. Acest „program" estetic pornea de la respingerea „realității obișnuite cu logica ei ordonată", pentru ca „adevărata viață a inconștientului să iasă la iveală" [12]. Prin aceasta, „adevărata" condiție umană și-ar descoperi aspectele cele mai obscure, întreaga sa realitate, care este, de fapt, o „suprarealitate" față de realitatea înfățișată de dramele realiste tradiționale. În teatrul cu

9 Marcel Raymond, *Op. cit.*, p. 347.
10 *Idem*, p. 348.
11 *Idem*, p. 348.
12 John Gassner, *Formă și idee pentru teatrul modern*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

rezonanțe onirice al lui Arrabal *(Bicicleta condamnatului)*, ca și în unele piese ale lui Eugéne Ionesco *(Pietonul văzduhului, Setea și foamea* ș.a.), sau în piesele onirice ale lui Jean Genêt *(Balconul, Negrii, Cameristele* ș.a.). întâlnim această „suprarealitate", lumea creată de subconștient și în care jocul permanent între aparență și realitate circumscrie un cadru ambiguu de manifestare a individului.

Așadar, suprarealismul, deși și-a propus să distrugă edificiul rațiunii și limbajul, n-a putut „depăși stadiul preliminar al negației, al despărțirii de sensibil și rațional" [13], dovedind prin aceasta că atitudinea sa de frondă și revoltă s-a consumat înăuntrul modelelor manieriste ale epocii.

EXPRESIONISMUL

În sens larg, expresionismul apare ca o viziune specifică asupra vieții și lumii — conceperea realității ca un coșmar — dar important pentru noi este și sensul său strict, acela de modalitate inedită în dramaturgie, care a introdus în mișcarea teatrală un nou stil de interpretare și montare scenică. Teatrul „absurdului" a beneficiat de tehnicile teatrale ale expresioniștilor, împrumutând numeroase procedee ce aparțin atât construcției piesei (ca text dramatic), cât și punerii sale în scenă (decor, costume, efecte scenice). Există însă o strânsă legătură între cele două sensuri ale termenului de expresionism, ca între conținut și formă, încât pentru expresioniști reprezentația scenică urma să devină o proiecție a dezintegrării omului modern și a societății secolului XX, aducând pe scenă „caractere mai mult sau mai puțin deformate și fragmentate" [14]. Urmărind, în primul rând, ca *expresia* dramatică, forma piesei, stilul regizoral și cel interpretativ să sugereze precaritatea condiției umane, incapacitatea acesteia de a depăși cadrele realității fragmentate, discontinui, expresionismul a apelat la numeroase accesorii teatrale care au revoluționat arta spectacolului și au dat un nou impuls evoluției dramatice spre un teatru al relevării coșmarurilor și angoaselor ființei umane. În acest sens, dramaturgul expresionist „nu ezita să prezinte caractere depersonalizate, individualități transformate pe de-a-ntregul în simboluri sau tipuri alegorice lipsite de un nume

13 Marcel Raymond, *Op. cit.*, p. 360.
14 John Gassner, *Op. cit.*, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

propriu — figuri denumite pur și simplu *Bărbatul, Femeia, Necunoscutul* etc.“ [15].

În teatru, expresionismul și-a epuizat resursele spre sfârșitul deceniului trei al secolului nostru, influențele sale resimțindu-se câteva decenii mai târziu, tot într-o epocă de frământări sociale, generate de urmările ultimului război mondial. Și chiar dacă n-a mai fost posibilă o renaștere a expresionismului, există semne ale influențelor sale în special la autorii teatrului „absurdului“. În ce constau aceste influențe ? Ele țin mai ales de stilul de construcție a piesei, de punerea în scenă, dar și de adoptarea unui anumit mod de a înțelege condiția omului contemporan, neputința lui de a se salva din coșmarurile unei realități umane. Iraționalitatea forțelor care împiedică ființa umană să-și manifeste pe deplin personalitatea constituie un subiect comun atât pentru adepții absurdului, cât și pentru expresioniști. În acest sens sunt prezentate personaje-simboluri, alegorii ale unei condiții umane pe cale de „dezintegrare“. Se pot da numeroase exemple de personaje ale teatrului „absurdului“ care sunt construite în spirit expresionist.

Astfel de personaje sunt : Profesorul și Eleva din *Lecția* sau Bătrânul și Bătrâna din *Scaunele,* Jacques din *Jacques sau Supunerea* (Eugéne Ionescó). De asemenea, toate personajele lui Beckett — arhetipuri ale omenirii aflate în plin Apocalips — sunt structurate în jurul ideilor expresioniste privind destinul omului contemporan. La Fernando Arabbal și Samuel Beckett, de pildă, numele personajelor dobândesc sonorizări ciudate (Zeppo și Zappo din *Pic-nic pe câmpul de luptă ;* Nag, Hamm, Clov din *Sfârșitul partidei* ș.a.). La o analiză atentă a personajelor descoperim stereotipia acestora, comportamentul lor ilustrând degradarea treptată a funcțiilor umanului. Tipul clovnului apare în dramaturgia „absurdului“ ca reprezentativ pentru modul în care este înțeleasă condiția umană contemporană.

2. DRAMATURGI, PROZATORI, REGIZORI — PROMOTORI AI TEATRULUI ABSURDULUI

ALFRED JARRY

Una dintre influențele cu cele mai adânci semnificații asupra teatrului „absurdului“ o reprezintă opera lui Alfred Jarry, care

15 *Idem*, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

anticipează unele mișcări literar-artistice, ca : dadaismul, suprarealismul, expresionismul. Jarry își îndreaptă atacul împotriva teatrului conformist și „domestic" promovat de Émile Augier, Al. Dumas-Fiul și Eugène Labiche. Conceptul de *realism* în teatru și, în special, păstrarea manierelor tradiționale de construcție dramatică sunt sistematic atacate de Jarry în ciclul de piese care au pe *Ubu* ca personaj central. Se observă o îndepărtare de la formele teatrale tradiționale. Astfel, cunoscuta sa piesă, *Ubu rege* (reprezentată pentru prima oară la 10 decembrie 1896) este o *farsă,* dar de o construcție deosebită. Nu există un *subiect* în înțelesul clasic al cuvântului, ci doar o simplă înșiruire fantezistă de evenimente puerile, neverosimile : dom' Ubu, ofițer de dragoni, pune la cale un complot împotriva regelui Poloniei, Venceslav, îl ucide și ajunge rege. Singura lui preocupare este de a se îmbogăți prin orice mijloace. Este însă detronat de țarul Rusiei, și după multe peripeții ajunge în Franța.

Acțiunea este construită din înlănțuirea logică a evenimentelor. Avem de-a face cu o parodiere a acțiunii, cu un joc gratuit al întâmplării. *Personajele* sunt caricaturi grotești, măști de guignol, clovni care înfățișează ființe umane înstrăinate. Ubu apare, după cum îl definește însuși Jarry, ca un personaj de guignol, întrucât „numai marionetele, cărora le ești stăpân și suveran și creator, numai ele traduc, pasiv și rudimentar, ceea ce este schema exactității, gândurile noastre" [16].

Ubu devine un personaj simbolic, tipul de „fantoșă extravagantă și ciudată, care se înrudește cu Pulcinello italian, cu Punch al englezilor și cu Karaghiosul turcilor" [17] sau după Cattule Mendès, „un simbol al josniciei instinctului care se transformă pe neobservate în tiranie", o parodie a patriotismului și idealului „ipochimenilor care au prânzit pe săturate", o enormă parodie dezgustătoare a lui Macbeth și Napoleon și a unui codoș ajuns rege" [18]. Prototipul lui *Ubu* este un fel de erou „pe dos", un *nonerou,* clovn și personal de guignol totodată, care ar întruchipa — după Philippe Soupault — „absurditatea agresivă și dăunătoare" [19]. Unii critici stabilesc corespondențe între Ubu și personaje din opera lui Shakespeare sau Rabelais. De asemenea, A. Thibaudet descoperă asemănări între Ubu și *Holteiul* lui Flaubert creat în tinerețe : ambele sunt „tipuri

16 Alfred Jarry, *Ubu,* Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 359.
17 *Idem,* p. 423.
18 *Idem,* p. 413—414.
19 *Idem,* p. 559.

Scanned with OKEN Scanner

de prostie enormă, dar, de asemenea și, mai ales, de prostie conștientă, de egoism, de ticăloșie mărturisite care ajung să se confunde cu izbânda unei inteligențe descurcărețe și care sfârșesc prin a coincide cu bucuria unui triumf, cu acest supraom imaginar..." [20]

Există numeroase corespondențe între Ubu și personajele din teatrul „absurdului". Tipul simbolic al *Rinocerului* lui Eugéne Ionesco (care nu apare pe scenă, dar a cărui prezență psihologică se face simțită în întreaga acțiune a piesei) descinde fără îndoială din grosolănia și ticăloșia lui *dom' Ubu*.

Cea mai pregnantă similitudine între teatrul lui Ionescó și Jarry se observă în privința modalităților de „construcție" a personajelor, evidente atât în *Lecția*, cât și în *Scaunele*. Personajele de guignol create de Ionescó : soții Smith și Martin *(Cântăreața chelă)*, Jacques și Jacqueline ; Roberta I, II *(Jacques sau Supunerea)* sunt câteva tipuri de noneroi și fac parte din aceeași familie cu *Ubu* prin trăsăturile lor clovnești, ridicate la rangul de prototipuri ale condiției umane alienate. Dintre dramaturgii „absurdului", la Eugéne Ionescó se poate discerne cu mai multă pregnanță influența lui Jarry. La Beckett, existența umană apare mult mai tragică și grotescă, comicul absurd și prezența „farsei enorme" (ca la Jarry) fiind impregnate de o viziune tragică și pesimistă asupra destinului umanității.

Jarry n-a creat numai pe Ubu, ci a încercat să imprime teatrului modern o nouă viziune scenică, prin opiniile sale *asupra patafizicii*, „știința tărâmului de dincolo de metafizică", ce studiază „legile care guvernează excepțiile și explică universul complementar celui dintâi" [21]. Definiția patafizicii este dată de Jarry prin „intermediul" dr. Faustroll (din *Gestes et opinion du doctor Faustroll* — apărută în 1971) : „Patafizica este știința soluțiilor imaginare, care atribuie, în mod simbolic, proprietăți obiectelor înfățișate în virtualitatea lor" [22]. Patafizica este socotită de Jarry drept „știința nonsensului care își asumă inutilitatea absolută a gândirii". „Știința" patafizicii marchează punctul extrem al reacției împotriva științelor fizice ca atare și împotriva mentalității pe care acestea le încurajează.

Îndeosebi spiritul poetic este „revoltat" de determinismul strict al științelor naturii, care împiedică imaginația să-și desfășoare întreaga paletă de reprezentări.

---

20 *Idem*, p. 556.

21 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orphens, Toward a postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 51.

22 *Idem*, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

În general, atacul patafizic asupra științei are drept scop respingerea realității evidente a experimentului. După opinia unor patafizicieni, fiecare fenomen are o lege proprie și patafazică ar fi, în acest sens, „știința particularului guvernat de legi particulare", astfel încât, în universul patafizic, „fiecare eveniment determină o lege, o lege particulară" [23].

Patafizica s-a născut din revolta lui Jarry împotriva obiectelor, fie ele fizice sau metafizice, inventând o nouă realitate — dincolo de lumea fizică și metafizică — și o nouă știință *(patafizică)* necesară studiului acestei noi realități. Respins din lumea reală, unde înstrăinarea a dobândit proporții grotești, fiind convins și de inutilitatea unei metafizici sterile, „Jarry ca și Kafka mai târziu — a încercat să iasă din universul lumii noastre convenționale, construind, în imaginația sa debordantă, un alt tărâm, care să adopte un nou model de „cunoaștere" și „interpretare" a acestei noi realități. Patafizica, „știință a particularului", este interpretată de critica de specialitate ca având influențe existențialiste, în special din Kierkegaard, care a lansat principiul după care reală este doar experiența unei ființe individuale care trăiește într-un timp și spațiu particulare [24].

Desigur, Jarry a suferit influența unor scriitori, ca Rabelais, sau a unor gânditori din vremea sa (între care Kierkegaard și Nietzsche). Important este modul în care el și-a realizat opera, care s-a detașat de tot ceea ce exista tradiție în teatrul modern, reușind să experimenteze noi structuri teatrale care vor avea repercusiuni asupra evoluției teatrului epocii sale cu iradieri în contemporaneitate.

Conștient de necesitatea reînnoirii formelor teatrale tradiționale, Jarry și-a exprimat în mod clar atitudinea față de teatrul tradițional, conformist, din vremea sa, propunând un nou gen dramatic — „farsa enormă" — și o nouă înțelegere a comicului. După opinia lui Romul Munteanu „într-adevăr, nu e de așteptat o piesă distractivă, și măștile explică, de altfel, cum trebuie să fie comicul : cel mult comicul macabru al unui clovn englez sau al unui dans al măștilor" [25]. Acest crez artistic a fost susținut de Eugéne Ionescò, Samuel Beckett, Fernando Arrabal și chiar de Harold Pin-

---

23 Richard N. Coe, *Ionesco*, New York, Barnes and Noble Inc., 1965, p. 75.

24 Joyce Carol Oates, *The Edge of Impossibility, Tragic Form in Literature*, The Vanguard Press, Inc. New York, 1972, p. 231.

25 Apud Alfred Jarry, *Ubu*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

ter și Edward Albee. Dacă urmărim piesele lor, vom întâlni în mod frecvent comicul absurdului, în care sunt îmbinate elemente de tragic și grotesc, fantastic și comic. Să ne gândim, de pildă, la personajele lui Ionescó din piesele sale de început sau la „Vagabonzii" lui Samuel Beckett, unde coșmarurile dau naștere unui comic de o zguduitoare amărăciune și de unde a dispărut atmosfera comică, plină de seninătate, prezentă în comediile lui Molière.

Consecvent opiniilor sale despre cum ar trebui să fie noul teatru și propunând o nouă „știință", patafizica, drept fundament al noii concepții dramatice, Alfred Jarry susține că atât științificul, cât și absurdul au aceeași valoare la scara eternității, întrucât ambele sunt arbitrare și fără sens. Totuși, la scara valorilor umane, absurdul este preferabil, întrucât ține seama de cea mai mare libertate a minții umane. „A spune o poveste comprehensibilă — scria Jarry — servește numai la înrobirea minții și la distorsiunea memoriei, în timp ce absurdul exersează mintea, punând memoria să lucreze" [26].

Aceleași opinii despre prezența absurdului în planul creației artistice întâlnim și la Eugéne Ionescó, care afirmă că „umorul este libertate" [27]. De altfel, Ionesco este unul din membrii *Colegiului de Patafizică* (înființat în 1949) și unul dintre „satrapii transcendenți" (ofițer superior al acestui ordin exotic), alături de Raymond Queneau, Boris Vian, Jacques Prévert, Rene Clair, Jean Dubuffet. Umorul ca libertate, în concepția lui Ionescó, înseamnă, de fapt, o încercare de eliberare față de convențiile și regulile teatrului tradițional, în scopul de a realiza opere în care întreaga fantezie și imaginație a dramaturgului să poată fi reprezentate pe scenă, să fie obiectivate visele, angoasele, trăirile existențiale cele mai obscure. Conform concepției patafizice, care exprimă un punct de vedere extrem de subiectiv asupra realității de nuanță expresionistă, Jarry ca și Ionesco sau Adamov obiectivează pe scenă propriile sale coșmaruri, angoase etc., exprimând într-o formulă teatrală nouă (așa-numitul „teatru total") primejdiile care amenință condiția umană. Astfel, ca și în *Ubu rege*, unde sunt prezentate forțele răului prin care Ubu își exercită puterea (țepelușii etc.), în *Scaunele* este obiectivat pe scenă nimicul, absența totală a vieții, a trăirii personajelor, prezența scaunelor goale simbolizând vidul, lipsa umanului și triumful materiei, al obiectelor neînsuflețite asupra omului. De altfel, în majoritatea pieselor lui Eugéne Ionesco *(Ucigaș fără simbrie, Jacques*

26 Apud Richard N. Coe, *Op. cit.*, p. 8.

27 Eugéne Ionesco, *Notes et contre-notes*, Edition Galimard, Paris, 1966, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

sau Supunerea, Amedée sau cum să te descotorosești, Viitorul stă în ouă, Noul locatar ș.a.), întâlnim proliferarea obiectelor și triumful materiei abrutizante asupra vieții. La Beckett se poate observa aceeași preocupare pentru înstrăinarea omului și pierderea esenței sale în lumea obiectelor. Astfel, Winnie din *Ce zile frumoase !* scoate în permanență diverse obiecte dintr-o sacoșă, care îi sugerează zilele „frumoase" de odinioară. La fel și cei doi vagabonzi din *Așteptându-l pe Godot* sunt supuși acțiunii de torturare din partea obiectelor (gheata care îl supără în permanență pe Estragon). De asemenea, în *Sfârșitul partidei,* personajele în lăzi de gunoi — simbol al degradării vieții, al „victoriei" materiei asupra omului — își așteaptă sfârșitul într-un decor de cataclism atomic.

Influențele lui Jarry asupra dramaturgiei absurdului sunt multiple : de la modalitățile de construcție a pieselor, până la limbajul personajelor și atmosfera de absurd și grotesc care se degajă. Important este faptul că autorii teatrului „absurdului" au perfecționat ceea ce era doar schițat în celebra farsă *Ubu* a lui Jarry, propunând soluții noi atât în ceea ce privește construcția pieselor, cât și în privința diversificării tematice, a alegerii subiectelor și structurării personajelor.

AUGUST STRINDBERG

Este un alt autor care a avut o influență deosebită asupra teatrului „absurdului", influență care s-a manifestat în două direcții : 1) introducerea unor modalități noi de construcție a piesei, utilizând tot mai mult monologul, pantomima, baletul ; 2) adoptarea unui punct de vedere oniric în abordarea subiectelor și temelor teatrale. Strindberg este preocupat, ca și dramaturgii absurdului, de un teatru al violenței și denunțării totale a relațiilor false dintre oameni.

1) În ceea ce privește introducerea unor noi procedee de construcție teatrală, Strindberg însuși — în *Prefața la Domnișoara Julie* — afirma că a folosit *monologul, pantomima și baletul,* pentru ca publicul să nu piardă contactul cu conținutul de idei și sentimente al piesei, suprimând în acest sens antractele. De asemenea, *muzica și decorurile* (de nuanță impresionistă) sunt utilizate pentru a contribui la nuanțarea replicilor personajelor. Baletul completează sensurile unor scene, fără a mai fi nevoie de dialog, iar renunțarea la rampă duce la crearea unei legături mai strânse între

Scanned with OKEN Scanner

spectatori și actori. Strindberg merge mult mai departe și anticipează unele inovații din teatrul contemporan : „și pentru ca la un moment dat să dăm actorului posibilitatea de a lucra independent, de a scăpa de sub tutela degetului arătător al dramaturgului, ar fi foarte bine ca monologurile să nu figureze în formă gata elaborată, ci doar ca indicație“ (...), iar în „locurile unde monologul ar fi neverosimil,“ pantomima să dea „într-o mai mare măsură actorului posibilitatea de a face poezie și de a-și câștiga în mod independent laurii“ [28]. Astăzi, *Happening*-ul împinge la extrem acest deziderat al lui Strindberg, monologurile, baletul și pantomima tinzând să suprime complet dialogul, iar rolul dramaturgului nu mai intră în discuție. Pentru dramaturgii „absurdului“ nu se pune însă problema — ca, de altfel, și pentru Strindberg — de a renunța cu totul la dialogul dramatic, ci doar de a crea structuri dramaturgice noi, capabile să exprime, prin mijloace scenice adecvate, concepția dramaturgului despre condiția existențială a individului.

Baletul și pantomima, în sensul sugerat de Strindberg, se regăsesc cu precădere la Beckett, Adamov, Ionesco, Arrabal, Albee etc. În *Act fără cuvinte I, II,* ca și în *Ultima bandă de magnetofon,* Samuel Beckett utilizează pantomima pentru a sublinia absența trăirilor umane autentice, limbajul exprima nimic. La Eugéne Ionesco, personajele *Bătrânul* și *Bătrâna* din *Scaunele* sunt prinse într-un joc de pantomimă de la început și până la sfârșitul piesei, folosindu-se de rudimente ale limbajului, pentru a da impresia de firesc și real iluziilor și speranțelor, spulberate însă în finalul piesei. De asemenea, în *Tabloul* (subintitulat *Paiațărie),* Ionesco utilizează efecte ale pantomimei și filmului mut (de altfel, însuși autorul indică jucarea piesei în stil *Frații Marx).* Exemplele sunt numeroase și elemente ale pantomimei sunt prezente în cea mai mare parte din piesele teatrului „absurdului“.

2) Influența cea mai puternică exercitată de Strindberg asupra teatrului „absurdului“ constă în aceea că el și-a îndreptat cu precădere atenția spre teme și subiecte din lumea visului și imaginației poetice. Piesele sale care au avut o influență directă asupra dramaturgiei „absurdului“ sunt : *Un joc al visului* (1901—1902), *Drumul spre Damasc* (1898—1904), *Sonata fantomelor* (1907). Desigur, și alte piese ale sale conțin elemente care sugerează asemănări cu autorii teatrului „absurdului“. Astfel, în piesele amintite întâlnim un univers degradat, o lume „întoarsă pe dos“, în care to-

28 August Strindberg, *Teatru,* Editura Univers, București, 1973, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

tul — personajele, dialogurile dintre ele, structura însăși a piesei — sunt extrem de asemănătoare cu cele din teatrul „absurdului".

Strindberg însuși, într-un *Memento* la *Un joc al visului*, afirma că piesa încearcă „să sugereze structura inconsistentă, dar aparent logică a visului. Totul se poate întâmpla, totul este posibil și verosimil. Timpul și spațiul nu există ; pe un fond vag de realitate, imaginația toarce și apoi țese modele noi : un amestec de amintiri, trăiri, ficțiuni, absurdități și improvizații" [29]. Într-o astfel de existență plasată între real și imaginar, personajele înseși apar „disociate, dedublate, se evaporă, se condensează, se dizolvă, se reconcentrează" [30]. Tendința de dedublare a personajelor este o preocupare constantă în teatrul „absurdului". Piesa *Un joc al visului* a sugerat lui Eugéne Ionesco multe dintre subiectele pieselor sale. Astfel, *Pietonul văzduhului* este construit pe un coșmar — imaginea apocalipsului lumii, văzut de Bérenger, „pieton al văzduhului" — coșmar asemănător cu acela pe care fiica lui, *Indra*, coborâtă pe pământ, îl trăiește aici aevea, în tovărășia unor tipuri din diverse categorii sociale.

De asemenea, există în piesa *Un joc al visului* dialoguri (de exemplu, cel dintre Profesor și Ofițer) care amintesc de *Lecția* lui Ionescó : *„Profesorul :* Ei, băiete, poți să-mi spui cât face de două ori doi ? *Ofițerul :* De două ori-doi... Să vedem... Fac doi, doi. *Profesorul :* Așa !... Va să zică n-ai citit lecția ! (...) ..... *Profesorul :* Da, e îngrozitor, ca un băiat așa de mare să nu aibă ambiție (...) *Ofițerul* (chinuit) : Băiat mare, da, sunt mare, mult mai mare decât ăștia de-aici : sunt de fapt în toată firea, am terminat școala... (ca și când s-ar trezi dintr-un vis). Doar am luat și doctoratul... Atunci de ce stau în banca asta ? Nu am doctoratul ? *Profesorul :* Ba da, dar uite că trebuie să stai aici și să te mai maturizezi" [31]. Însăși „logica e absurdă", afirmă categoric *Ofițerul* în dialogul său cu *Profesorul*, când acesta din urmă trebuie să demonstreze ce este timpul : *„Profesorul :* Timpul... Să vedem (...) Acum, în timp ce vorbim, timpul fuge. *Un elev* (se ridică) : Acum dvs. vorbiți, domnule profesor, și în timp ce vorbiți, eu fug ; prin urmare, eu sunt timpul ! (Fuge). *Profesorul :* Absolut corect, potrivit legilor logicii ! *Ofițerul :* Atunci legile logicii sunt absurde, fiindcă Nils care a fugit nu poate să fie timpul ! *Profesorul :* Și totuși, e absolut adevărat potrivit legilor logicii, chiar dacă e absurd. *Ofițerul :* Atunci

29 *Idem*, p. 306.
30 *Idem*, p. 306.
31 *Idem*, p. 342.

Scanned with OKEN Scanner

și logica e absurdă ! *Profesorul :* Într-adevăr așa se pare. Dar dacă logica e absurdă, e absurdă toată lumea..." [32].

Dialogul de mai sus amintește de replicile Logicianului din *Rinocerii,* ale Coanei Pipa din *Ucigaș fără simbrie,* precum și ale altor personaje ionesciene. Trebuie totuși să remarcăm că ceea ce la Strindberg apare fragmentar, discontinuu și într-o strânsă legătură cu tehnica proprie limbajului oniric, la Eugéne Ionesco și la ceilalți dramaturgi ai „absurdului" constituie o preocupare constantă și deliberat exagerată pentru a ilustra, în mod sugestiv, propria lor concepție asupra condiției umane contemporane, care s-ar afla în pragul unor grave primejdii, de natură cosmică, dar și de natură socială.

O influență puternică asupra teatrului „absurdului" a avut-o piesa *Sonata fantomelor,* prin atmosfera plină de cruzime și mister, prin personajele pe care le propune spectatorilor spre meditație. Astfel, *Bătrânul,* directorul Hummel, construit ca un *arhetip al forțelor răului,* are o identitate ambiguă, nu știm de fapt cine este și ce are de gând să întreprindă. El este destinul necruțător, care aduce mari dezastre sociale și morale, dar care este până la urmă învins tot de forțe ale răului. *Ucigașul* lui Eugéne Ionesco din *Ucigaș fără simbrie* se aseamănă, în unele privințe, cu personajul lui Strindberg ; la Ionesco însă apare mult mai evidentă tendința parabolică, *Ucigașul* devenind extrem de inconsistent ca personaj dramatic. La Edward Albee, George și Martha — din *Cui i-e frică de Virginia Woolf ?* — se torturează reciproc, bântuiți parcă de același geniu al răului. De asemenea, Goldberg și McCann din *Aniversarea* și Davies din *Îngrijitorul* de Harold Pinter reprezintă întruchiparea forțelor malefice, care contribuie, prin ambiguitatea și cruzimea lor, la dispariția unor ființe umane nevinovate.

LUIGI PIRANDELLO

În piesele sale nu s-a condus după o anumită concepție filosofică, ci a prezentat pe scenă propriile stări existențiale, angoasele, coșmarurile, contradicțiile, gândurile sale cu privire la om și condiția umană, investigând cu precădere multiplele fațete ale personalității. Asemenea subiecte sunt prezente și în dramaturgia „absurdului", tratate adesea într-o manieră similară.

32 *Idem,* p. 343.

Scanned with OKEN Scanner

La Pirandello, reține atenția opinia sa asupra alienării individului și a condiției umane: „Mie, conștiința modernă îmi oferă imaginea unui coșmar străbătut de vedenii rapide, când triste, când amenințătoare, imaginea unei bătălii nocturne, a unui vălmășag disperat, în care se agită o clipă și apoi dispar, ca să apară altele, mii de flamuri, în care taberele vrăjmașe s-au amestecat și s-au contopit și fiecare ins luptă pentru sine, pentru apărarea sa, împotriva prietenului și dușmanului. Există în această imagine o continuă ciocnire de voci discordante, o agitație continuă. Mi se pare că totul tremură și se clatină“ [33]. În acest context, viața însăși nu mai poate fi privită decât ca «o foarte tristă bufonadă», deoarece simțim în noi — fără să putem ști nici cum, nici de ce, de unde — nevoia de a ne amăgi mereu pe noi înșine, prin crearea spontană a unei realități (câte una pentru fiecare și niciodată aceeași pentru toți), care se dezvăluie, rând pe rând, zadarnică și iluzorie“ [34].

Realitatea, viața constituie pentru Pirandello terenul contradictoriu pe care își „fundamentează“ întreaga sa operă și structurile dramaturgice. Această realitate, în numeroasele sale stări explozive, conflictuale, se regăsește, într-o formă sau alta, în dramaturgia „absurdului“. În *Balconul* (1956) și *Negrii* (1958), Jean Genêt demonstrează că realitatea poate sta pe același plan cu irealitatea, că nu se poate face o distincție netă între real și ireal. Realitatea însăși este un joc de oglinzi pentru personajele pieselor lui Genêt și demersul rațional pentru a o descoperi nu mai este cu putință. Important este însă modul cum se comportă personajele în acest mediu în care sunt nevoite să-și „consume“ existența.

Planurile realității se interferează într-o continuă metamorfoză cu planurile onirice și în piesele lui Eugéne Ionescó. În *Setea* și *Foamea, Pietonul aerului, Tabloul* ș.a., ne aflăm în fața unor „realități“ derutante prin aspectele lor contradictorii și inepuizabile sub aspectul metamorfozelor, care provoacă imaginația și mențin spectatorul într-o permanentă stare de confuzie și dezorientare.

Ca și în teatrul „absurdului“, pentru Pirandello „nu există o reprezentare, fie creată de artă, fie cea făurită despre noi înșine, despre alții sau despre viață, care să poată fi considerată o realitate“, întrucât „sunt în fond o aceeași iluzie atât reprezentarea dată de artă, cât și cea care în mod obișnuit ne vine tuturor prin simțuri“ [35]. În această „realitate“ se află cuprinsă lumea contradic-

---

33 Luigi Pirandello, *Umorismul*, în vol. *Teatru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 9.

34 *Idem*, p. 10.

35 *Idem*, p. 598.

Scanned with OKEN Scanner

torie a dramelor lui Pirandello. Eroul creat de el trăiește drama însingurării, a derutei în fața multiplelor „realități" cu care este confruntat. Personalitatea eroului — ca și realitatea însăși — nu este decât „o ipostază dintr-un număr de ipostaze, o *Formă* efemeră în care *Viața* încearcă, rând pe rând și fără succes, să se statornicească" [36]. În piesele lui Pirandello, individul nu mai apare ca un erou construit în mod linear, din trăsături de caracter bine definite, ci se constituie dintr-o diversitate de opinii ale altora despre el, precum și din stări existențiale proprii, dezvăluite în confruntări dramatice, niciodată însă tragice, uneori chiar la interferența dintre tragic și comic. Piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* apare drept prototipul de dramă care ilustrează concepția pirandelliană despre teatru în ansamblu, o demonstrație de principiu asupra statutului personajelor, care își pierd consistența dramatică, aspirând la calitatea de arhetipuri, cum se întâmplă, de altfel, în teatrul „absurdului". Așadar, personalitatea eroului pirandellian este ea însăși contradictorie, alcătuită din mai multe „suflete", după cum afirma Pirandello în *Umorismul* (1908) : „Diferitele tendințe ce caracterizează personalitatea ne fac să ne gândim în mod serios, că sufletul individului nu e unul singur. Cum să susținem, într-adevăr, că e unul, dacă pasiunea și rațiunea, instinctul și voința, tendințele și idealurile constituie, într-un fel, tot atâtea sisteme distincte și mobile, care fac ca individul — trăind când unul, când altul din ele, când un compromis între două sau mai multe orientări psihice — apare ca și cum în el există mai multe suflete deosebite și chiar opuse personalității înseși ?" [37]. Acest tip de personalitate, după opinia lui Pirandello, trebuie să fie prezentat pe scenă, și nu personalități cărora li s-au „atrofiat" trăsăturile reale, din care viața a fost îndepărtată, așa cum a procedat uneori teatrul tradițional comercial. În aceasta constă deosebirea dintre un poet epic sau dramatic : poate să reprezinte un erou al său, în care să se arate lupta dintre elementele opuse și respingătoare ; dar el va compune un caracter cu aceste elemente și va ține să ni-l prezinte coerent în fiecare act al său. Ei bine, *umoristul* face exact invers ; el *descompune* caracterele în elementele sale ; și în timp ce poetul epic sau dramatic va căuta să-l prezinte coerent în fiecare act, umoristul se amuză, reprezentându-l în incongruențele sale" [38]. În acest context, personajul creat de „umorist" nu este un erou în accepțiunea tradițională a terme-

36 *Idem*, p. 11.
37 *Idem*, p. 14.
38 *Idem*, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

nului, ci o existență contradictorie, alcătuită din umbre și lumini, și care întruchipează o realitate social-umană la fel de contradictorie și instabilă în curgerea neîntreruptă a formelor. În *Note și contranote*, Eugéne Ionesco afirma, în legătură cu conversiunea tragicului în comic, că „umorul este libertate", accentuând asupra posibilității nelimitate pe care o are artistul de a utiliza umorul și, mai ales, de a construi cu ajutorul lui un gen dramatic care ignoră *vechile distincții* dintre genuri.

Comedia tragică, farsa tragică, tragicomedia etc. sunt rezultate ale utilizării neîngrădite a umorului, în accepția sa de procedeu estetic complex, întâlnit frecvent în teatrul „absurdului". Ca și Ionescó, Pirandello consideră că *umorismul*, ca mod de gândire artistică, dar și ca stare de conștiință a artistului, „constă în sentimentul contrariului, provocat de o activitate socială a reflexiei care nu se ascunde, care nu devine — așa cum se petrece de obicei în artă — o formă a sentimentului, ci contrariul său, deși urmărește pas cu pas sentimentul, așa cum umbra urmărește corpul. Artistul obișnuit ia în seamă numai corpul : umoristul ia în seamă corpul și umbra, și uneori mai mult umbra decât corpul" [39].

Eroii lui Eugéne Ionescó vorbesc ei înșiși despre iluzia realității, pierderea personalității, abandonarea logicii, a acțiunii în favoarea unor noi forme prin care să fie reprezentate stările contradictorii ale ființei umane. Astfel, Nicolas d'Eu din *Victimele datoriei* afirmă : „Inspirându-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie, voi introduce contradicția în noncontradicție, noncontradicție în ceea ce simțul comun consideră contradictoriu... Vom abandona principiul identității și al unității caracterelor, în folosul mișcării, al unei psihologii dinamice. Nu suntem noi înșine... Nu există personalitate. Nu se află în noi decât forțe contradictorii sau noncontradictorii" [40]. Tatăl din *Șase personaje în căutarea unui autor* este obsedat de faptul că el nu este el însuși : „drama pentru mine e toată aici, domnule ; sunt convins că fiecare dintre noi — vedeți — se crede «unul», dar nu este așa : sunt «atâția» în el, domnule, atâția după câte posibilități are fiecare în el însuși : «unul» cu aceste «unul» cu celălalt — și foarte diverși" [41]. Omul, fiind „constituit" dintr-o diversitate de ipostaze și fragmente de personalitate, limbajul prin care el se putea înțelege cu semenii săi este și el fragmentar, de unde și inteligibilitatea lui : „*Tatăl* : ...de aici ne vine tot

39 *Idem*, p. 18.

40 Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, Editura Minerva, 1970, București, p. 246.

41 Luigi Pirandello, *Op. cit.*, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

răul ! De la cuvinte. Cu toții avem în noi o lume de câte și mai câte ; fiecare cu lumea sa de câte și mai câte ! Dar cum putem să ne înțelegem, domnule, dacă în vorbele spuse eu pun semnul și valoarea lucrurilor așa cum sunt ele pentru mine, iar cel care mă ascultă le dă inevitabil sensul și valoarea pe care o au la el, în lumea lui lăuntrică ? Credem că ne înțelegem ; nu ne vom înțelege niciodată" [42].

Pirandello a transpus în dramele sale un tip de erou care se apropie, în mare măsură, de tipurile create de dramaturgia „absurdului", mai ales prin trăsăturile sale contradictorii, prin metamorfoza situațiilor existențiale. Un astfel de erou necesită și o formă de construcție dramatică novatoare, care ar fi, după Pirandello, „farsa transcendentală", rezultatul concret al prezenței nemijlocite a „ironiei filosofice" — o parodie perpetuă — așa cum se desprinde ea din concepția estetică a lui Friederich Schlegel. Ce înțelege însă Pirandello prin farsă transcedentală ? Pornind de la tragedie, el arată că „...și o tragedie, după ce tragicul e depășit — în râs — prin tragicul însuși, dezvăluind tot ridicolul seriozității și deopotrivă seriozitatea ridicolului, poate să devină o farsă. O farsă care include — în însăși reprezentarea tragediei — parodia și propria sa caricatură, dar nu ca elemente suprapuse, ci ca proiecție a umbrei asupra propriului corp, umbre caraghioase ale fiecărui gest tragic" [43].

Tehnica dramaturgică a anihilării tragicului prin precipitarea acțiunii, intrigii și deznodământului și, în genere, printr-o răsturnare a situațiilor tragice și o alunecare spre comic, constituie unul dintre punctele de contact între Pirandello și teatrul „absurdului". Aceeași tehnică este descrisă și de Eugéne Ionescó : „luați o tragedie, precipitați mișcarea, veți avea o piesă comică ; goliți personajele de orice conținut psihologic, veți avea încă o piesă comică ; faceți din personajele voastre numai oameni sociali, luați în adevărul și mașinăria socială, veți avea din nou o piesă comică... tragicomică" [44].

Influența lui Pirandello asupra teatrului „absurdului" s-a manifestat cu precădere în ceea ce privește conceperea tipului de erou-mască și față în același timp — care, lipsit de „personalitate" în înțelesul tradițional al cuvântului, se află într-o diversitate de ipostaze, niciodată el însuși, ci contradictoriu și inepuizabil din punctul de vedere al trăirilor existențiale.

---

42 *Idem*, p. 52.
43 *Idem*, p. 600.
44 Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, Editura Minerva, București, 1970, p. 310.

Scanned with OKEN Scanner

Jocul dintre real și imaginar, firesc și nefiresc, pătrunderea dintr-o dată într-o lume neobișnuită care, în același timp, pare a nu se deosebi cu nimic de lumea noastră, dar unde se întâmplă totuși evenimente neverosimile — iată elementele care au atras în primul rând atenția asupra operei lui Kafka. Mărturisirea pe care însuși Kafka o face în *Jurnalul* său : „caut întotdeauna să comunic ceva incomunicabil“ [45], trebuie înțeleasă în sensul că întreaga operă înseamnă „o luptă cu inexprimabilul“, cu acel tărâm al necunoscutului, care poate însemna atât *Absolutul, Universalul, Eternul, cât și Adevărul lumii* și al ființei umane în intimitatea trăirilor sale. De aceea, lumea descrisă de Kafka este și, de fapt, nu este lumea noastră, ni se dezvăluie și, în același timp, rămâne ascunsă privirilor unui spirit care nu se mulțumește cu descoperirea unor fragmente de adevăr. El vrea să cuprindă *Adevărul* în totalitatea sa. Și cum *Adevărul* pentru Kafka este identic cu *Ființa,* el vrea să-l exprime în întregime și în mod nemijlocit. Neputința de a exprima ceea ce, de fapt, nu se poate exprima constituie tragedia vieții artistului Kafka, contradicția de neîmpăcat pe care opera sa o adoptă și face din ea un izvor inepuizabil al resurselor sale artistice.

Inexprimabilul la Kafka pare a fi sinonim cu Imposibilul, cu Absurdul, întrucât orice efort ar face eroii săi, ei nu reușesc să atingă „nivelurile profunde“ ale transcendentului mult căutat. De aceea, eroii kafkieni apar în postura de Sisifi moderni, ale căror trăsături au fost puse în lumină mai târziu de Camus.

Creația absurdă, asupra căreia Camus a meditat în *Mitul lui Sisif,* devine în cazul lui Kafka „o încercare de salvare a unei existențe ce nu-și descoperă sensul, a unei ființe ce nu se descoperă pe sine“ [46].

De la această idee kafkiană privind încercarea de a exprima ceea ce nu se poate exprima, de a investiga condiția umană în tot ceea ce are mai profund și, în același timp, de a fi conștient de inutilitatea efortului făcut (și, totuși, de a continua acest efort) pornesc dramaturgii „absurdului“ în acțiunea lor de demistificare a convențiilor și conformismului unei epoci, de denunțare a tot ceea ce pune în pericol condiția de a fi a omului contemporan.

45 Apud Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, p. 164.

46 *Idem*, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

Originalitatea lui Kafka nu constă numai în concentrarea atacului său asupra frontierelor inexprimabilului, ci și în modalitatea artistică adoptată, în forța artei sale de a descrie și analiza în cele mai mici detalii tot ceea ce se ridică împotriva manifestării depline a personalității umane, de la condițiile sociale până la nivelurile cele mai intime ale trăirilor sale existențiale. Spre deosebire însă de Kafka — în a cărui operă inexprimabilul este analizat cu mijloacele logicii și ale descrierii naturaliste — dramaturgii „absurdului" încearcă să pătrundă în zonele „profunde" ale Absolutului cu ajutorul unor procedee pe care le cred adecvate scopului lor : refuzul logicii și al limbajului tradițional. Adoptarea incongruenței, a grotescului și absurdului drept principiu artistic a condus la înlăturarea deliberată a subiectului, acțiunii și deznodământului. De altfel, dramaturgii „absurdului" se luptă cu inexprimabilul dinăuntrul acestuia, făcând să „trăiască" pe scenă absurdul, grotescul, inexprimabilul, Absolutul. Ceea ce apropie în primul rând pe Kafka de teatrul „absurdului" este înțelegerea realității ca un univers fragmentat, dispersat, a cărui unitate nu mai poate fi realizată, în ciuda speranței absurde a eroilor în aflarea unor semnificații acceptabile. Descifrarea inexprimabilului lumii de către eroii lui Kafka nu se mai poate realiza din cauza caracterului labirintic care ni se dezvăluie în întreaga sa absurditate pe măsură ce ființele care îi asaltează frontierele își concentrează toate forțele pentru a le transcede. Neobișnuite sunt doar „evenimentele" care se petrec, situațiile absurd-grotești-onirice în care se află personajele. Universul labirintic kafkian, așa cum apare el descris în *Vizuina*, *Un mesaj imperial*, *În fața legii* ș.a. devine tipic pentru modul în care Kafka concepe lumea eroilor : ca un univers-capcană, „pe deplin antinatural", un „univers făcut, artificial", întrucât este „un univers în construcție" [47]. În *Colonia penitenciară*, *Metamorfoza*, *Procesul*, *Castelul*, acest „univers-capcană" este un „univers administrativ-organizatoric", care are drept caracteristici esențiale „absurditatea sa, lipsa ori perturbarea semnificațiilor, absența finalității" [48]. Universul absurd nu este nici obiectiv, nici subiectiv, ci o lume a alterității, a înstrăinării totale față de sine, o „antilume", unde totul este posibil și, din această cauză, tot ceea ce se întâmplă este în sine absurd, monstruos, grotesc.

În întreaga sa operă, Kafka a încercat să descifreze acest univers misterios, înstrăinat de esența sa, eroii făcând eforturi supraomenești de a-i pătrunde semnificațiile ultime, dimensiunile ra-

47 *Idem*, p. 189.
48 *Idem*, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

ționale. În acest sens „epopeea lui Kafka reprezintă tentativa de a redescoperi, dincolo de falsa ordine socială și religioasă care imită ordinea umană, sensul uitat și pierdut al vieții“ [49], astfel încât această tentativă, chiar dacă e nereușită, dezvăluie la urmă resursele nebănuite ale lui Kafka de a lupta cu incomunicabilul. Lupta a fost pentru el un simbol al umanului, care, în orice împrejurare a vieții, nu trebuie abandonată. De aceea, eroii săi, deși învinși, luptă, speră, încearcă să înțeleagă ce se întâmplă cu ei până în ultimele clipe ale vieții. „Oricât ar fi de mizerabil fondul meu — scrie el în *Jurnal* — chiar dacă am admite că el este cel mai mizerabil din lume, va trebui totuși... să încerc să ajung la ce e mai bun cu mijloacele pe care el mi le oferă ; a spune că nu poți, cu aceste mijloace, nu poți ajunge decât la un singur lucru... și că acest lucru mai bun ar fi deznădejdea este un pur sofism“ [50]. Respingând deznădejdea ca remediu de a ieși din impasul absurdului — ceea ce nu reușesc să facă decât arareori dramaturgii „absurdului“ — Kafka nu abandonează niciodată lupta, deși duce această luptă „dinăuntrul alienării“, dar necunoscându-i nici cauzele, nici mijloacele de a o depăși“ [51].

Ca și pentru Kafka, pentru dramaturgi, ca : Beckett, Adamov, Ionescó, Albee, Pinter, Arrabal etc., lumea în care pătrund eroii lor sau în care sunt siliți să supraviețuiască este o lume stranie, plină de evenimente neprevăzute, încât în orice moment ne putem aștepta la transformări de natură să pună în pericol firava existență umană. Așa se întâmplă, de pildă, cu personajul principal al piesei *Invazia* (1950) de Arthur Adamov. Simplul fapt al datoriei lui Pierre de a pune ordine în manuscrisele unui scriitor decedat se transformă într-o catastrofă de proporții impresionante. Alienarea prin intermediul invaziei obiectelor și tendința acestora de a anihila ființele umane apare drept tematica centrală a pieselor *Noul locatar, Scaunele, Viitorul stă în ouă (Eugéne Ionescó)*. Simplul fapt de a te muta într-o nouă locuință și de a o mobila se transformă, în final, în *Noul locatar,* într-un coșmar, după cum scaunele ce invadează scena nu pot suplini lipsa personajelor, pierderea oricăror trăsături psihice generate de universul claustrat în care trăiește cuplul matrimonial al *Bătrânilor*. La Kafka, acțiunea se desfășoară în cel mai autentic stil realist, urmând ca mai târziu să ni se dezvăluie consecințe dezastruoase. La fel se întâm-

49 Roger Garaudy, *Despre un realism nețărmurit,* Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 153.

50 *Idem,* p. 163.

51 *Idem,* p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

plă și în piesele unor autori, ca : Pinter, Arrabal, Beckett și Ionescó, în care nu întâlnim nimic neobișnuit. Este suficient să intervină un agent perturbator, în această „matrice" calmă a lumii personajelor, pentru ca să se răstoarne orice ordine stabilită.

Astfel, în *Aniversarea* lui Pinter, Stanley Weber este asaltat de doi indivizi necunoscuți — Martin Esslin crede că ei sunt „sumbrii îngeri ai neantului" [52], ai morții — fiind interogat asupra vieții și a trecutului său, situație similară cu aceea a lui Joseph K. din *Procesul* lui Kafka. Numai aparent în lumea lui Beckett nu se întâmplă nimic. În realitate, „așteptarea" beckettiană este consecința acțiunii agenților destructivi. În *Sfârșitul partidei*, ca și în *Ce zile frumoase !*, deși nu se întrevăd forțele răului, se observă efectele lor, atmosfera sumbră și cataclismele care au adus omenirea la un grad înalt de dezumanizare.

Modalitatea kafkiană de „construire" a personajelor a exercitat o influență hotărâtoare asupra teatrului „absurdului". Deși eroii lui Kafka acționează, se zbat, luptă pentru un ideal, ei nu reușesc niciodată să-și atingă ținta. Această trăsătură o au și noneroii „absurdului". Un exemplu despre modul în care concepe Kafka eroul absurd îl constituie povestirea *Odradek*, în care este descrisă o „ființă" umană care are „înfățișarea unei bobine turtite în formă de stea și pare în adevăr încolăcită de ață" [53]. Această marionetă este simbolul omului absurd, al automatismului ființei umane, simbol care a fost adoptat de majoritatea dramaturgilor „absurdului". Astfel, personajele de guignol ale lui Eugéne Ionescó din primele sale piese, înstrăinate de esența lor, recunosc drept prototip pe *Odradek*, fantomă din care au fost eliminate orice trăsături umane. La noi, creaturile lui Urmuz de la începutul secolului, apărute în același timp cu *Odradek-ul* lui Kafka, demonstrează că artiștii pot exprima cu aceleași mijloace artistice o realitate inumană. Trăsătura comună a eroilor lui Kafka și a celor din dramaturgia absurdului o constituie lipsa *eroicului, a tragicului și sublimului*. Absența acestor atribute face din personajele kafkiene și ale pieselor absurdului niște creaturi pentru care grotescul, absurdul, fantasticul sunt dimensiuni obișnuite ale unei realități neobișnuite. Starea de profundă alienare structurală a personajelor pare a se derula în mod firesc, proces ce nu se sfârșește decât o dată cu dispariția lor. Așa se întâmplă cu Gregor Samsa din *Metamorfoza*.

52 Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 240.

53 Franz Katka, în *Urmuz, Pagini bizare*, Editura Minerva, București, 1970, p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, personajele-animale din *Cercetările unui câine, O dare de seamă pentru o Academie, Vizuina* exprimă condiția umană înstrăinată a epocii.

În ultimă instanță, Kafka respinge conceptul de erou, așa cum a fost transmis de tradiția literaturii conformiste și melodramatice, adoptând un alt tip de erou, o caricatură a *Supraomului* lui Nietzsche, care a degenerat în „creaturile" lui Samuel Beckett și în marionetele lui Eugéne Ionesco din *Cântăreața cheală, Lecția, Jacques sau Supunerea* ș.a.

Eroii lui Kafka sunt cuprinși de o „iluminare" lăuntrică, ce le revelează însă un viitor sumbru. Această „străluminare a ființei" apare frecvent drept rezultatul unei experiențe profund negative, astfel încât niciodată eroului nu i se relevă grația, ci neantul. Viața eroilor absurdului, ca și a eroilor kafkieni, apare fundată pe paradox, înțeles atât ca modalitate de structurare a personajelor, cât și ca mod de „înțelegere" a lumii în care aceștia trăiesc. Adevărul, par a spune eroii lui Kafka, chiar dacă există, el nu poate fi exprimat, întrucât lumea este un imens labirint și nu mai poate fi reconstituită din multitudinea fragmentelor existente. De aici confuzia și dezorientarea eroilor lui Kafka, întâlnite atât de frecvent în teatrul „absurdului". Beckett însuși, pe urmele lui Kafka, afirmă: „nu sunt eu cel care a născocit confuzia" [54], încât, din moment ce ea există, dramaturgul irlandez nu face decât s-o scoată în evidență. Dar, spre deosebire de Kafka, Beckett se dovedește a fi mai pesimist în modalitatea de a concepe personajele: „personajul kafkian are intenții coerente; el este pierdut, dar nu este nesigur spiritualicește, nu se prăbușește. Personajele mele au aerul că se prăbușesc. Altă deosebire: vedeți bine că la Kafka forma este clasică; înaintează asemenea unui compresor, aproape cu seninătate. Pare să fie tot timpul amenințat, dar spaima nu este decât în formă. În opera mea, spaima se află în spatele formei, și nu în formă" [55].

Opera lui Kafka oferă asemănări cu modalitățile dramaturgiei „absurdului". Astfel, în ceea ce privește caracterul parabolic și simbolic al artei kafkiene, se poate remarca în primul rând ambiguitatea simbolurilor propuse, ce reiese din caracterul fragmentar, labirintic al lumii descrise. După expresia deosebit de plastică a lui Radu Enescu, „simbolul kafkian nu există, ci doar semnifică", simbolul devenind pentru Kafka „unica modalitate de a surprinde

---

54 Samuel Beckett, *Destăinuiri*, în „Secolul 20", nr. 3, 1968, p. 6.
55 *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

realitatea, existența umană fragmentată“ [56]. În al doilea rând „simbolul kafkian e metafizic în sensul lui Jaspers, imaginea sa fiind numai imagine pentru ceva care nu e accesibil pe nici o altă cale“, încât acest simbol există pentru noi „numai în măsura în care e simbolic“ [57]. Așadar, simbolul kafkian dobândește existență reală și semnificații plurivoce cu fiecare interpretare ce i se acordă. La fel se întâmplă și cu simbolurile din teatrul absurdului unde, datorită ambiguității lor constitutive — ca expresii artistice ale unei realități labirintice, confuze, fragmentate — pot fi interpretate în mod diferit. Un singur exemplu : *rinocerul* din piesa cu același nume a lui Eugéne Ionescó poate fi atât un simbol al „contaminării sociale“, al „rinoceritei“, de care pot suferi toți aceia care adoptă modul de gândire al regimurilor fasciste, cât și un simbol al oricărei tendințe de a elimina din conduita individului principiile umaniste de viață. De asemenea, simbolul *scaunelor (Scaunele)*, al cestilor de cafea *(Victimele datoriei)* și, în general, invazia obiectelor (a mobilelor — *Noul locatar)* asupra omului dezvăluie o pluralitate de semnificații, unele de ordin cosmic, altele de ordin existențial-uman vizând anihilarea oricărei aspirații și idealuri ale omului contemporan.

O interpretare originală a operei lui Kafka încearcă Joyce Carol Oates, afirmând că romanul *Castelul* este o „strălucită expresie a neputinței cu care spiritul conștient „se luptă cu inconștientul, lupta comic-grotescă a intelectului de a-și cunoaște sufletul“ [58]. Acest exemplu ilustrează pe deplin limitele largi ale interpretării simbolurilor kafkiene. După opinia aceluiași autor, *Klamm* ar fi simbolul *Inconștientului*, forma pe care acesta o poate lua, până la grotesc, în lupta sa cu *Conștientul* (personajul central K.). De asemenea, *Castelul* imaginat de Kafka ar fi „expresia istorică, vag sinistră a forței primordiale pe care filosoful chinez Lao Tzî o numește Tao“ [59]. După cum se poate vedea din acest mod de interpretare, este necesar un efort de sinteză în descifrarea și interpretarea simbolurilor propuse în opera kafkiană. Aceasta ar contribui la o mai bună înțelegere a însăși dramaturgiei „absurdului“.

---

56 Radu Enescu, *Franz Kafka*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 186.

57 *Ibidem.*

58 Joyce Carol, Oates, *Kafka's Paradise*, în „The Hudson Review“, vol. VI, number 4, Winter 1973—1974, p. 639.

59 *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Prin programul său estetic, care proclama principiile „noului teatru" al secolului XX, a escaladat convenționalismul teatrului tradițional. În anii '30, el a publicat câteva articole care au stârnit interesul și chiar au șocat prin virulența lor : *Le Théâtre et la Peste (Teatrul și ciuma), Le Théâtre Alchimique (Teatrul alchimic), Le Théâtre de la cruauté (Teatrul cruzimii),* publicate în 1938 în volumul *Le Théâtre et son double*. Principala preocupare a lui Artaud a fost înlăturarea din teatru a psihologiei : „Cuvântul în teatrul occidental nu servește niciodată decât să exprime conflictele psihologice ale omului și ale situației sale în actualitatea cotidiană a vieții... Domeniul *teatrului nu este* cel psihologic, ci cel plastic și fizic. Nu este vorba de a ști dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să rezolve aceleași probleme psihologice pe care le rezolvă limbajul cuvintelor, ci dacă nu există în limbajul gândirii și al inteligenței atitudinii pe care cuvintele sunt incapabile de a le surprinde și dacă gesturile nu le surprind mai bine" [60].

În aceste afirmații întâlnim sinteza concepției lui Artaud despre noua modalitate teatrală pe care vrea s-o transpună în practică și care a servit dramaturgiei „absurdului" ca izvor de inspirație.

De altfel, Artaud dorea ca teatrul să se reîntoarcă la originile sale pure, primitive — așa cum a încercat Jarry în *Ubu* — punând astfel spectatorii în contact direct cu forțele esențiale care „dorm" în subconștient. Pentru aceasta trebuia distrus vechiul teatru tradițional, impregnat de psihologie și bazat pe acțiuni, limbaj și acțiune scenică : „Cine a spus vreodată că teatrul este făcut pentru a elucida un caracter, pentru a rezolva conflicte de ordin uman și personal ?" [61]. Teatrul trebuie să devină „o experiență mistică, și magică, care să releveze mai degrabă decât să analizeze" [62]. Teatrul pentru care milita Artaud trebuia să se preocupe de transpunerea scenică a marilor mituri cosmice, ale *Creației, Devenirii, Haosului.* Aceste mituri au rolul de a pune în contact, în mod direct, ființa umană cu forțele obscure ale subconștientului, prin intermediul imaginilor, simbolurilor, umorului [63] Artaud era convins că prin reîntoarcerea teatrului la originile, la formele sale primitive, se va putea restitui

60 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 106—107.

61 *Idem*, p. 59—60.

62 *Idem*, p. 63.

63 Léonard C. Pronko, *Le Théâtre d'avant-garde*, Editions Denoël, Paris, 1963, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

acestuia funcţia sa esenţială, aceea de a fi o „expresie a condiţiei umane care să reflecte autenticitatea trăirilor şi stărilor de spirit ale individului confruntat cu valorile culturii şi civilizaţiei occidentale.

Pentru aceasta el întreprinde călătorii şi studiază miturile şi tradiţiile religioase ale spectacolelor orientale, inspirându-se în munca sa de regizor din vechi tradiţii ale populaţiilor Americii Latine. De pildă, el propune ca „cel dintâi spectacol al *Teatrului cruzimii*“ să poarte titlul „*Cucerirea Mexicului*“ care „va pune în scenă evenimente, nu oameni“ [64]. Aceste „evenimente“ nu sunt coerente, ca în teatrul tradiţional, ci reprezintă doar o înlănţuire întâmplătoare de emoţii, gesturi, sunete, imagini, simboluri, care menţin spectatorul într-o permanentă tensiune, „şocul cruzimii“ fiind elementul fundamental pe care îşi întemeiază Artaud concepţia asupra revoluţionării spectacolului teatral. În acest scop a scris el tragedia *Cinci* (1935), propunând reînvierea tragediei pe alte baze decât psihologia, adică pe elementele de „cruzime“, de şoc emoţional-existenţial şi pe care spectacolul le redă publicului sub forma ceremoniilor religioase şi a ritualului. La Jean Genêt se observă influenţa lui Artaud în însăşi structurarea pieselor pe virtuţile ceremonialului, ale ritualului religios. Astfel, în *Le Bonnes (Cameristele)*, Genêt pune în evidenţă cruzimea pentru a şoca spectatorii şi a trezi din adâncul subconştientului acele emoţii-sentimente care să-i „transfigureze“, să le reveleze „adevăratele sensuri“ ale propriei lor condiţii umane. De asemenea, La Edward Albee asistăm la un veritabil „dialog al cruzimii“, personajele pieselor sale având predilecţie pentru torturarea reciprocă. Astfel, în *The Zoo Story (Poveste din grădina zoologică)* şi *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* suntem invitaţi să „participăm“ la un dialog al cruzimii exprimat cu mijloace teatrale. Cu deosebire în *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* apare în mod evident intenţia autorului de a surprinde spectatorul prin efecte dramatice puternice, amintind de programul teoretic artaudian, dar şi de „dialogurile“ ionesciene din *Cântăreaţa Cheală*, *Lecţia*, *Jacques sau Supunerea*, unde cruzimea se concretizează pe măsură ce are loc dialogul şi scade brusc în intensitate, până la dispariţie, în final, când se repetă „dialogul“ cruzimii. La Beckett întâlnim un tip de cruzime ce aparţine situaţiei existenţiale precare a individului, cruzimea fiind cauza ce generează forţele destructive ale Răului cosmic. Astfel, în *Fin de parti*, antagonismele interpersonale sunt evidente de la primul dia-

64 Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

log între Hamm și Clov, relevând cruzimea și situația lor de ființe abandonate Neantului.

În piese, ca : *Aniversarea (The Birthady Party)* sau *Îngrijitorul (The Caretker)*, Harold Pinter prezintă cupluri de „profesioniști sadici" care-și torturează îndeosebi victimele lipsite de apărare. În piesele lui Fernando Arrabal ne aflăm în plin „dialog al cruzimii", dramaturgul propunându-și o nouă formă teatrală pe care o numește „Théâtre Panique". În piese, ca : *Fando și Lys, Încoronarea, Marea Ceremonie, Arhitectul și Împăratul Asiriei,* Arrabal dramatizează cruzimea, accentuând cu precădere asupra ritualului. Exemplele menționate sugerează influența pe care Artaud a exercitat-o asupra unei întregi generații de dramaturgi și abia dacă se pot evalua astăzi consecințele experimentelor inițiate de el prin crearea unor structuri teatrale novatoare, afirmate cu o deosebită intensitate în anii '50—'70. Trebuie relevat faptul că programul artaudian cuprindea detalii concrete privind revoluționarea formelor teatrale. În „teatrul cruzimii" nu există un subiect clar conturat, nici acțiune, iar personajele nu sunt caractere bine definite, deci tipuri umane cu o psihologie și un limbaj coerent, rațional, ci arhetipuri care reprezintă „omul total", ceea ce are condiția umană mai „autentic" în intimitatea stărilor sale de spirit. Pentru a pune în evidență acest tip de om nu mai este însă nevoie de limbajul discursiv al teatrului tradițional, deoarece acesta se bazează pe convențiile și conformismul social, ci de un limbaj „material", „concret și obiectiv", care ar consta din „muzică, dans, pantomimă, mimică, gesturi, strigăte, arhitectură, efecte de lumini etc." [65]. După cum scria Artaud, „acest limbaj nud al teatrului, limbaj nu virtual, ci real, trebuie să ne permită, prin utilizarea magnetismului nervos al omului, să depășim limitele obișnuite ale artei și ale cuvântului, pentru a realiza în mod obiectiv, deci magic, în termeni reali, un fel de creație totală, în care omul își poate relua locul între vis și evenimente" [66]. Nu este însă vorba de a suprima cuvântul articulat, ci de a da cuvintelor aproape aceeași importanță pe care o au în vis, astfel încât să se ajungă la un limbaj unic, la mijlocul drumului dintre gest și gând [67].

---

65 Ann Demaitre, *The Theater of Cruelty and Alchemy : Artaud and «Le Grand Oeuvre»*, în „Journal of the History of Ideea", vol. 33, nr. 2, 1972, p. 243.

66 Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 142

67 *Idem*, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

Artaud a militat pentru un limbaj cât mai expresiv, care să înfățișeze trăirile și coșmarurile individului și care nu pot fi exprimate numai prin limbajul discursiv al logicii formale. De aici atacul sistematic asupra limbajului, inițiat de Artaud și continuat de Ionescó, Beckett, Adamov, Genêt, Pinter ș.a., care i-au denunțat viciile și l-au împins până la caricatură și grotesc. Artaud credea în virtuțile pantomimei de a exprima „tot ceea ce cuvântul este în stare să ascundă, aceasta putând înfățișa, prin intermediul gesturilor, ideile, atitudinile, aspectele naturii și aceasta într-o manieră efectivă, concretă" [68].Pentru Artaud contează mai mult punerea în scenă decât textul scris și pentru aceasta își mobilizează toate eforturile și își concentrează întregul potențial artistic, deoarece scopul suprem al spectacolului de teatru este șocul puternic exercitat asupra spectatorului, hipnotizarea sensibilității sale, redeșteptarea forțelor subconștientului prin acest „dialog al cruzimii" purtat în permanență de dramaturg și regizor, în mod indirect, printr-un limbaj al gesturilor, mimicii, efectelor scenice.

La o analiză atentă a dramaturgiei „absurdului" desprindem ponderea crescândă a limbajului „material", scenic, al teatrului de *guignol* din piesele lui Beckett, Ionescó, Pinter sau Genêt. În nici o piesă a acestor autori nu se renunță însă la limbajul „discursiv", literar, el fiind caricaturizat, minimalizat, demascându-i-se viciile, structurile mortificate și uneori chiar ignorându-i-se orice virtuți de comunicare, așa cum demonstrează Eugéne Ionescó în *Cântăreața cheală, Lecția, Scaunele* ș.a. La Beckett, pantomima și degradarea limbajului exprimă degradarea existenței umane. Limbajul apare, în *Ultima bandă de magnetofon,* drept expresie a unei realități aflate în plin proces de dezagregare, singura „realitate" fiind doar aceea a unor sunete articulate, care creează iluzia vieții. În schimb, personajele lui Genêt sunt în întregime situate la granița dintre real și imaginar, uneori planurile interferându-se până la cufundarea în *realitatea ireală* a viselor și a coșmarurilor. Pentru a exprima acest joc dublu între real și iluzoriu, Genêt utilizează un limbaj al gesturilor și efectelor scenice, exprimând astfel stări existențiale profunde, dificil de redat numai cu mijloacele limbajului.

Influența lui Artaud asupra dramaturgiei „absurdului" este, în același timp, profundă și complexă, contribuind la afirmarea unei întregi generații de dramaturgi după cel de-al doilea război mondial.

---

68 Ann Demaiter, *Op. cit.*, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

JAMES JOYCE

Opera lui a exercitat numeroase influențe asupra literaturii contemporane. Joyce s-a remarcat prin modalitatea inedită de abordare artistică, precum și prin capacitatea de a construi o operă pe motive mitice livrești. Așa cum se observă în *Ullysses* (1922), el utilizează tehnici literare complexe, precum și un limbaj specific alegoriei și intenției sale parodice.

Joyce „a sugerat" dramaturgilor „absurdului" orientarea spre aspectele ezoterice ale condiției umane, în vederea descifrării unor sensuri noi în miturile și alegoriile create de-a lungul secolelor.

A pătrunde în opera lui Joyce înseamnă a străbate orizonturile culturii și artei universale și a încerca să descoperi, în simbolurile construite de autor, noi semnificații ale locului și menirii omului în univers. În *Ulysses*, de pildă, Joyce pornește de la ideea că în cele mai nesemnificative manifestări ale ființei umane se pot descoperi sensuri noi, că „viața cea mai comună, mai banală, mai neînsemnată — o zi din viața unui irlandez oarecare în 1904 — posedă o structură poetică invizibilă care o asimilează epopeii" [69]. Joyce considera că „realitatea familială și îngălată de fiecare zi reprezintă... un poem alegoric : mergând la birou, la birt, nu contează unde, fiecare om trăiește, în fiecare zi, o Odisee" [70]. Descoperim, de asemenea, la Joyce, un efort permanent de a identifica epopeea cu viața și de a extrage de aici noi valori umaniste pentru înțelegerea condiției umane în toată complexitatea dimensiunilor sale. Pentru aceasta, Joyce „scurtircuitează două extreme, omul neînsemnat, justițiabil, al «realismului literar» și eroul epic. El vrea ca aceste extreme să se confunde, altminteri arta și viața n-ar mai însemna nimic" [71].

Predilecția lui Joyce pentru relatarea celor mai neînsemnate și mai banale acte umane — urmărite în cele mai mici detalii în vederea stabilirii unor corespondențe mitice și simbolice cu condiția umană modernă — se transformă adesea, la dramaturgii „absurdului", într-un scop în sine, desprins de contextul și intenția simbolică inițială, adâncindu-se astfel tot mai mult separația dintre planul simbolic și alegoric (care presupune prezența unui sens), pe de o parte, și incongruența semnificațiilor, pe de altă parte, încât absurdul și grotescul apar drept singurele modalități de „înțelegere" a omului contemporan.

---

69 Apud R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 219.

70 *Idem*, p. 219.

71 *Idem*, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

Beckett a fost influențat de Joyce mai ales în ceea ce privește tehnicile utilizării limbajului, fiind conștient de deosebirile esențiale dintre opera sa și a lui Joyce: „deosebirea dintre mine și Joyce este că Joyce a fost un strălucit mânuitor al materiei, poate cel mai mare. A dăruit cuvintelor valoarea maximă; nu există o silabă în plus. Felul meu de muncă este însă o activitate în care nu știu să stăpânesc materialul pe care-l posed... Joyce, ca artist, tindea spre omniștiință și omnipotență. Eu lucrez în neputință și ignoranță“ [72]. În privința asemănărilor, Beckett a împrumutat mult din modalitatea artistică joyceeană de a da formă unor subiecte abia schițate, și aceasta se observă mai ales în romanele sale. Ca și Joyce în *Ulysses*, Beckett folosește un limbaj adecvat pentru a ilustra destine și „evenimente“ din viața unor ființe umane aflate în situații existențiale limită. Incongruența limbajului, parodierea structurilor lingvistice verificate devin la Beckett un mijloc de reflecție asupra condiției umane. Astfel, în *Ultima bandă de magnetofon*, *Ce zile frumoase!*, *Sfârșitul partidei* și altele, limbajul — sau, mai degrabă, fragmente ale unui limbaj în plin proces de degradare — apare drept singurul supraviețuitor al unei lumi care se năruie, personajele continuând să existe în virtutea existenței limbajului, a păstrării iluziei comunicării. Ceea ce la Joyce însemna simbol și alegorie (și deci purtători de semnificație), la Beckett se transformă în absurd și tragicomic, astfel încât limbajul exprimă fragmente incongruente din realitate, fără ca dramaturgul să-și propună anumite sensuri în plan logic și gnoseologic. În *Finnegans Wake*, Joyce se apropie mai mult de limbajul dramaturgilor „absurdului“ prin amplasarea aparent inteligibilă a limbajului utilizat, care sugerează un univers oniric. Această modalitate literară este frecvent folosită de autorii noului roman. Universul oniric „explodează“ la Beckett în fragmente de discursuri aparent incoerente, astfel încât nu se mai poate realiza unitatea întregului, deoarece însăși condiția existențială a individului a fost pusă sub semnul incertitudinii și al degradării.

Influența lui Joyce asupra dramaturgiei „absurdului“, prin implicațiile sale asupra tehnicilor limbajului, a manierelor și stilurilor pe care Joyce le-a experimentat cu o deosebită forță creatoare — mai ales în *Ulysses* — a sugerat căi și mijloace artistice folosite frecvent de autorii teatrului „absurdului“.

---

72 Samuel Beckett, *Destăinuiri*, în „Secolul 20“, nr. 3, 1968, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

FARSA TRAGICĂ ÎN EVOLUȚIA TEATRULUI CONTEMPORAN

Comicul absurd, în calitatea sa de sinteză categorială, nu există decât *în* și *prin* anumite modalități concrete de abordare estetică a realității, de la nivelul genului care, la rândul său, circumscrie un domeniu determinat de opere artistice. Pornind de la existența unui ansamblu de opere asemănătoare prin tematică, structuri și procedee estetice, se poate ajunge la idei și principii estetice în favoarea afirmării unui gen artistic de sine stătător. Totodată, se pot desprinde, pe baza noului gen apărut, elementele definitorii ale unei noi categorii estetice. Acest proces de apariție și dezvoltare a unor trăsături și elemente categoriale noi oferă o înțelegere nuanțată asupra mișcării dialectice a categoriilor și genurilor artistice, reflectând dinamismul și caracterul deschis al sistemului estetic în ansamblul său.

Farsa tragică poate fi considerată drept genul artistic adecvat prin care o parte a dramaturgiei occidentale reflectă condiția umană alienată a epocii contemporane. Fiind un gen labil, greu de prins în determinări estetice, mulți esteticieni nu i-au fixat încă o denumire exactă. De altfel, creatorii înșiși ezită să se pronunțe cu certitudine asupra terminologiei, propunând diverse denumiri. Astfel, se subliniază de către unii autori caracterul hibrid al construcțiilor dramatice: „mi-am intitulat comediile «antipiese», «drame comice», iar dramele «pseudo-drame» sau «farse tragice», deoarece mi se pare că comicul este tragic, iar tragedia omului derizorie“ [1]. Așadar, din moment ce asistăm la amestecul categoriilor estetice, ne putem aștepta la sinteze și în domeniul genurilor artistice. Aceasta înseamnă că autorii farselor tragice nu au procedat la întâmplare ci, conform concepției lor despre lume și viață — în care teza absurdității și a grotescului existenței umane revine în mod frecvent —, aceștia și-au structurat și adecvat procedeele și mijloacele artistice în scopul surprinderii trăsăturilor definitorii ale unei condiții umane subminată de alienare, redând în imagini artistice „chipul“ unei societăți „fără chip“, al unei omeniri lipsită de perspectivă.

---

1 Eugéne Ionescó, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

1. DELIMITĂRI CONCEPTUALE

Discuțiile în jurul farsei tragice trebuie corelate cu necesitatea cunoașterii altor genuri literar-artistice, ca : *tragedia, comedia, farsa, drama* etc., întrucât această nouă specie literară, împrumutând diverse elemente din alte genuri, poate fi mai bine descrisă și analizată.

În farsa tragică se regăsesc unele trăsături ale tragediei, dar, în cazul farsei tragice, elementele tragice nu-și mai realizează pe deplin valențele lor, convertindu-se în altceva, nu diametral opus tragicului, ci conținând o eterogenitate de nuanțe, de la cele tragicomice, până la cele grotești. Așadar, în farsa tragică, tragicul apare, nu din imposibilitatea reconcilierii forțelor contradictorii ce se află în luptă (ca în tragedie), ci din neputința funciară (existențială) a personajelor, al căror comportament nu mai trezește în spectator decât un sentiment de tragicomic și grotesc, ca urmare a unui joc absurd cu propria lor existență. Între tragedie și farsa tragică pot exista și unele apropieri. Astfel, dacă „tragedia este în primul rând lumea fără alternativă, lumea cu toate drumurile înapoi închise, cu toate căile înainte blocate", ceea ce „definește teatrul contemporan este prezența stăruitoare, obsedantă a unor situații-capcană (văzute uneori realist, alteori halucinant), de-a lungul cărora se zbate să evite deznodământul, încercând — una după alta — toate cheile" [2]. În concluzie, spre deosebire de tragediile clasice, în care sursa tragicului rezidă în antinomia dintre om și destin, în farsa tragică izvorul tragicului constă în conflictul ireconciliabil dintre individ și „tăcerea irațională a lumii" (Camus), dintre om și lumea labirintică, misterioasă, enigmatică, întrucât au dispărut din ea ordinea, cauzalitatea, determinismul, sistemele axiologice. Mecanismul dereglat al vieții sociale determină, în ultimă instanță, poziția și comportamentul eroilor și explică pesimismul de nedepășit al acestora.

Farsa tragică trebuie delimitată însă și de *farsa propriu-zisă*, care mai este denumită și *forma inferioară a comediei*. Ea este comedia pură, procedând la reducerea la absurd a acțiunii și utilizând ridicolul și grotescul în scopul de a stârni râsul. În același timp, farsa urmărește anumite intenții satirice și moralizatoare (așa cum face, de altfel, și o altă modalitate a comediei, și anume *burlescul*, prin cele două forme ale sale : *parodia* și *travestiul*). Având o mare arie de răspândire începând încă din secolele XV—

2 B. Elvin, *Teatrul și interogația tragică*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

XVI în Franța, farsa și-a dovedit virtuțile sale artistice și a contribuit la apariția comediei sociale. Caracteristica esențială a farsei constă în simplificarea și redarea lineară în spectacolul teatral a acțiunii, intrigii, deznodământului, „demontând" totul pentru a face mai vizibile „sforile" care manevrează personajele. Aceste „intenții" ale farsei sunt prezente și în farsele tragice, dar urmărind alte scopuri și anume, să exprime în plan artistic concepția autorilor despre condiția umană contemporană. Astfel, pentru Beckett, Adamov sau Ionescó, genul de farsă tragică sau de comedie absurdă (grotescă) se subsumează concepției lor de ansamblu privind imposibilitatea omului de a depăși propria sa condiție de ființă iremediabil pierdută în fața forțelor ostile.

În *Act fără cuvinte I, II, Cuvinte și muzică, Ce zile frumoase !* și chiar în *Așteptându-l pe Godot,* Beckett aduce pe scenă ființe umane care nu mai puteau fi reprezentate decât prin farsă ; dar, întrucât nu se mai pot realiza seninătatea și râsul ce însoțeau farsa pură (dată fiind precaritatea condiției umane), comicul situațiilor și al limbajului se convertește într-un *comic absurd,* grotesc, la limita dintre groaznic, tragic, fantastic, râsul devenind astfel rânjet și dezvăluind o lume „întoarsă pe dos". La Eugéne Ionescó se regăsesc din abundență exemple de elemente ale farsei pure, ca, de pildă, în *Cântăreața cheală, Jacques* sau *Supunerea.* În *Scaunele* — subintitulată *farsă tragică* — se realizează însă îmbinarea dintre farsă și alte genuri, precum tragedia, drama, comedia. În *Parodia* lui Adamov asistăm, într-adevăr, la parodierea condiției umane însăși, subliniindu-se caracterul de confuzie totală și de incertitudine care domnește în relațiile dintre personaje, ca o consecință a înstrăinării.

Farsa tragică include în structura sa estetică forme și elemente ale *comediei,* printre care *satira, ironia, umoristicul,* dar nu face din ele un scop în sine, ci le utilizează în direcția relevării concepției de ansamblu despre lume și viață a artistului. Prin comedie se urmărește, de pildă, satirizarea unor aspecte negative ale vieții, vizând, în ultimă instanță, ameliorarea moravurilor sau a defectelor omului ; prin urmare, condiția umană este privită cu încredere și optimism. Farsa tragică evidențiază, la rândul său, diverse ipostaze ale condiției umane alienate, incluzând și elemente de protest, precum și accente critice la adresa structurilor sociale ostile dezvoltării individului. Toate acestea nu presupun o angajare socială și politică, ci constituie un semnal de alarmă care, deși pesimist, nu e mai puțin semnificativ pentru înțelegerea stării de

Scanned with OKEN Scanner

criză a societății contemporane, din care artiștii își selectează subiectele și personajele. În această perspectivă, înseși procedeele artistice folosite trebuie să servească scopului propus : relevarea, în structura operei, a concepțiilor lor despre lume și viață, delimitându-se astfel de structura pieselor melodramatice tradiționale : „nu trebuie ascunse sforile, ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, împinse până la grotescul profund, la caricatură, dincolo de ironia spirituală a comediilor de salon“ [3]. De altfel, însăși revolta împotriva comediei și a dramei tradiționale i-a împins pe mulți dramaturgi ai „absurdului“ la crearea unor opere care să demistifice conformismul, banalitatea unei existențe lipsite de ideal, aducând pe scenă un tip de erou care să dovedească limitele până unde se poate ajunge atunci când condiția umană se află în pragul înstrăinării. Pentru Beckett, care împinge lucrurile până la extrem în conturarea unor personaje dezumanizate, însăși comedia este clovnească, crudă, absurdă și râsul său seamănă mai mult cu un rânjet, un râs suspendat deasupra abisului existenței. Spre deosebire de comicul cultivat de Ionescó, „umorul lui Beckett este esențial metafizic ; el își asumă absurditatea universului și eludează tragedia sau comedia tradițională prin confruntarea automatismului vieții cu cruzimea coșmarului. Satira sa nu este nici socială, nici chiar morală. Ea este satira împotriva omului care încearcă să îndure propria sa companie“ [4]. Evoluția comediei spre relevarea unor absurdități ale vieții a fost pusă în evidență și de Bergson, care vorbea despre o „absurditate comică“, dar care „nu creează comicul, nu va deriva din acesta ; ea nu e cauza, ci efectul“ [5]. Pentru antiteatrul contemporan, „absurditatea comică“ apare în farsa tragică, fiind un element esențial care derivă din natura comicului absurd, dar nu este singurul element, ci se manifestă în strânsă interdependență cu grotescul, fantasticul, oniricul. De altfel, „logica“ personajelor care se comportă în mod absurd este strâns legată de logica fenomenelor onirice. Bergson a sesizat acest aspect atunci când s-a referit la „logica“ lui Don Quijote, care „vedea uriași acolo unde noi vedem mori de vânt“, încât „realitatea este deci aceea care va trebui să cedeze în fața imaginației“ [6]. Aici sunt

3 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 59—60.

4 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 220.

5 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification ou comique*, Editions Felix Alcan, Paris, 1928, p. 185.

6 *Idem*, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

implicate și elemente de natură fantastică, pe lângă cele onirice, întrucât ceea ce este real pare de domeniul irealului, fantasticului și invers. Așadar, se poate conchide că în farsa tragică nu există un comic linear, el implicând o serie întreagă de elemente estetice eterogene care, împreună, realizează o funcție estetică complexă, în direcția reflectării condiției umane alienate.

Între *dramă* și *farsa tragică* nu sunt numai deosebiri cantitative privind ponderea elementelor tragice și comice. Echilibrarea proporțiilor dintre ele constituie un punct de plecare în analiza dramei. În ultimă instanță, drama se caracterizează prin aceea că, utilizând tragicul și comicul, nu le împinge până la ultimele lor consecințe (ca în tragedie sau comedie), ci le echilibrează proporțiile până la obținerea unor efecte inedite, ducând la o nouă sinteză estetică. În această sinteză, tragicul și comicul prezintă particularități proprii. Pentru Camus, de pildă, diferența esențială dintre dramă și tragedie constă în faptul că „forțele care se înfruntă în tragedie sunt deopotrivă de legitime, au deopotrivă dreptate. În melodramă sau în dramă, dimpotrivă, numai una este legitimă“ [7]. Spre deosebire de farsa tragică — în care conflictele tragice și comice iau forma unor false conflicte, încât nu se mai poate realiza nici măreția tragică, nici seninătatea comică — în dramă nu se observă răsturnări bruște în ceea ce privește subiectele, conflictul, deznodământul etc. Acestea sunt păstrate în cadrele lor tradiționale, redându-se astfel un tip de erou care nu mai poate realiza tragicul, dar nu poate nici să adopte un comportament pur comic, ci se face un compromis. În cazul farsei tragice (sau absurde), fuziunea dintre tragic și comic se face, în primul rând, într-un sens calitativ diferit, pe fundalul absurdului, grotescului, fantasticului și oniricului, ca elemente ce realizează un cadru mult mai complex de manifestare a esenței acestui nou gen artistic. Farsa tragică, raportată însă „în mod rigid la estetica și comedia de factură clasică, pare să reunească elemente antitetice și de aceea poate fi socotită drept o formulă literară hibridă și aberantă. Dar în această epocă de interferență a genurilor literare, o anumită fuziune între unele categorii estetice este și ea firească și deplin justificată. În acest context, trebuie să precizăm că fuziunea dintre comic și tragic are loc într-o epocă de degradare a tragediei, când tragicul cotidian, cu implicațiile lui multiple, nu

---

[7] Albert Camus, *Conferință ținută la Atena despre viitorul tragediei*, în vol. *Teatru*, Editura Univers, București, 1970, p. 313.

mai este o sursă pentru opera tragică de teatru“ [8]. În cadrul teatrului contemporan, prezența farsei tragice — modalitate de expresie artistică a comicului absurd, în care are loc fuziunea dintre tragic, comic, grotesc, fantastic, oniric etc. — nu trebuie să conducă la ideea că ar dispărea orice posibilitate de apariție și persistență a tragediei sau a celorlalte genuri dramatice. Evident, nu vom mai întâlni tragedii în sensul celor din antichitate sau din epoca clasicismului, întrucât înseși condițiile social-istorice și cultural-artistice sunt diferite. Evenimentele sociale din epoca noastră, prin complexitatea contradicțiilor și crizelor social-politice, precum și amploarea proceselor revoluționare pot genera asemenea sinteze artistice, încât vom întâlni și tragedii alături de drame, comedii, farse tragice etc.

Respingerea tragediei ca gen dramatic de către unii critici de teatru, printre care George Steiner, pentru motivul că nu ar mai avea rezonanță în conștiința epocii noastre — ca urmare a „morții divinității“ — nu corespunde înseși dezvoltării și evoluției întregii dramaturgii universale. În acest context, absolutizarea unui gen sau a altuia, excluderea din cadrul discuțiilor estetice a pieselor lui Sartre, Camus, Beckett sau Ionescó de către G. Steiner, întrucât acestea nu ar fi decât niște alegorii, eseuri sau pamflete, nu oferă o explicație nuanțată și diferențiată asupra tragicului și tragediei contemporane, precum și asupra apariției unor noi forme și genuri artistice, cum este și *farsa tragică*[9].

2. FARSA TRAGICĂ ÎN TEATRUL ABSURDULUI ȘI ÎN DRAMATURGIA LUI BRECHT, DÜRRENMATT ȘI FRISCH

Înțelegerea unor trăsături specifice ale farselor tragice din teatrul contemporan presupune operarea unor distincții între dramaturgia absurdului și opera unor autori, ca : Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt și Max Frisch.

Brecht propune o nouă modalitate teatrală, pe care o experimentează în opera sa, cunoscută sub numele de „teatru epic“ [10].

---

8 Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970, p. 9.

9 George Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London, 1961, p. 349.

10 Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977, p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

Ulterior, formula teatrului epic s-a convertit în sintagma „teatru dialectic“ [11] care, în concepția sa, ar reda mai exact rolul și funcțiile teatrului său, deschis în permanență înnoirilor atât la nivelul mesajului, cât și în ceea ce privește formele de construcție dramaturgică. În concepția lui Brecht, principiile teatrului epic „se referă la interpretarea actoricească, la montaje, la munca secretariatului literar, la muzica de scenă, la utilizarea filmului etc.“ [12]

Potrivit afirmațiilor lui Brecht, în teatrul epic cel mai important aspect îl constituie faptul că această modalitate teatrală nu face apel la sentimentele spectatorilor, ci la rațiunea lor, astfel încât aceștia nu trebuie să se identifice cu evenimentele sau cu acțiunea de pe scenă, ci să privească totul cu detașare, să analizeze și să treacă prin judecata lor tot ceea ce se petrece în fața lor.

Teatrul lui Brecht conține unele procedee artistice întâlnite în dramaturgia expresionistă — inserția cântecelor și comentariului politic, anumite intenții didactice pe parcursul acțiunii —, precum și elemente de grotesc și oniric, ca și în teatrul absurdului. Astfel, Hitler și favoriții săi sunt înfățișați ca marionete în piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, la fel cum sunt prezentate personajele din teatrul absurdului, în special în piesele lui Eugene Ionescò : *Cântăreața cheală, Jacques sau Supunerea, Viitorul stă în ouă, Tabloul* etc.

Deosebirile dintre teatrul epic și teatrul absurdului constau în faptul că procedeele, modalitățile artistice folosite, chiar dacă sunt aceleași, dobândesc funcții specifice în montarea spectacolului, prin punerea în evidență a implicațiilor socio-politice conținute în mesajul piesei. Astfel, Brecht a folosit procedeele deriziunii, gotescului și alegoriei pentru a releva înstrăinarea și absurditatea condițiilor sociale ostile afirmării individului. Dimpotrivă, în teatrul absurdului ni se prezintă dezumanizarea absolută a condiției umane și imposibilitatea acesteia de a se salva. În ceea ce privește farsele tragice ale lui Brecht, acestea își păstrează, cel puțin formal, structura dramatică tradițională, păstrându-se conflictul, limbajul coerent, deznodământul, deși personajele sunt sfâșiate și depersonalizate.

Spre deosebire de Brecht, **Dürrenmatt** apare mai puțin categoric în critica sa împotriva societății în care trăiește. Totuși, față de teatrul absurdului, protestul social este prezent, chiar dacă uneori pare estompat de modalitatea artistică folosită.

---

11 *Idem*, p .30.
12 *Idem*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

Din opiniile sale asupra categoriilor estetice de tragic și grotesc desprindem faptul că Dürrenmatt urmărește — spre deosebire de teatrul absurdului — să aducă pe scenă teme majore ale vieții și morții, ale reificării relațiilor interumane de către forța malefică a banilor și a puterii politice. Farsele grotești sau comediile sale tragice: *Vizita bătrânei doamne, Fizicienii, Frank al V-lea, Romulus cel Mare* ș.a. sunt subordonate unei concepții grotești asupra lumii. Grotescul lui Dürrenmatt nu se aplică însă numai la realitatea materială, ci și la cea socială: „grotescul nu este numai o expresie materială, un paradox material, adică forma unui lucru fără formă, chipul unei lumi fără chip“ [13]. Grotescul prinde „consistență“ și în artă, reflectând condiția umană contemporană. Dürrenmatt nu respinge însă tragicul, „chiar și atunci când tragedia pură nu mai este posibilă“, încât „putem să scoatem tragicul din comedie, să-l scoatem la iveală sub forma unei clipe înspăimântătoare, a unei prăpăstii ce se deschide în fața noastră, așa cum sunt, de altfel, multe tragedii în comediile lui Shakespeare, din care răsare tragicul“ [14]. În această interpretare, comedia însăși poate constitui „expresia disperării, dar această concluzie nu este obligatorie. Desigur, cel care vede absurdul și lipsa de speranță a acestei lumi poate să dispere“, dar această disperare poate fi doar unul din răspunsurile pe care îl poate da omul. De asemenea, „un alt răspuns ar fi acela de a nu dispera, de a se hotărî să suporte lumea în care adesea trăim ca Guliver printre uriași“ [15].

În concluzie, există deosebiri evidente între farsele tragice, grotești ale lui Dürrenmatt — care demască absurditatea unor situații și condiții dezumanizante de la nivelul relațiilor interumane (deși nu o face cu mijloacele realismului critic) — și dramaturgia „absurdului“, în care individul este prezentat în diverse ipostaze ale înstrăinării și degradării sale, fără a se exprima vreo atitudine de critică sau protest față de cauzele alienării condiției umane din societatea contemporană.

Farsele lui **Max Frisch** sunt scrise în mare măsură sub influența lui Brecht, dar satira lor socială — deși este implicată în mesajul artistic — apare mai puțin conturată. Parabolele și simbolurile implicate în piesele sale pot fi însă ușor sesizate, încât, spre deo-

---

13 Friedrich Dürrenmatt, *Probleme ale teatrului*; în vol. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX, vol.* II, Editura Minerva, București, 1973, p. 192.

14 *Idem*, p. 193.

15 *Idem*, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

sebire de farsele din teatrul „absurdului", mesajul și satira socială nu pot fi neglijate. Astfel, în *Biedermann și incendiatorii,* situațiile descrise, limbajul personajelor etc. reamintesc de evenimentele social-politice dintre cele două războaie din Germania, când, datorită indiferenței și nepăsării, a fost posibilă pregătirea catastrofei celui de-al doilea război mondial. Grotescul și tragicul la Frisch nu apar însă în mod gratuit, ci servesc, deși indirect, demascării unor realități sociale ale epocii noastre.

De remarcat că și în alte piese ale lui Frisch : *Acum cântă din nou, Zidul chinezesc, Contele Öderland, Andorra etc.* sunt prezente elemente ironice și satirice la adresa unor evenimente politice ale epocii sale, dar critica este ambiguă, imprecisă, fără a fi definite în mod obiectiv funcțiile sale estetice. Din această cauză, însuși mesajul nu este clar formulat, încât finalul farselor sale nu propune nici un fel de soluții, ci creează doar — prin parabolele și alegoriile utilizate — o atmosferă de neliniște și angoasă în fața perspectivelor sumbre deschise umanității de agenți destructivi, ai răului social. Totuși, spre deosebire de antiteatrul contemporan, piesele lui Frisch vizează situații și conflicte care au contingențe cu evenimente reale, cu preocupările și destinul unei lumi în criză, în plin proces de degradare a condițiilor de existență a individului.

3. TEMELE FARSEI TRAGICE

Datorită abordării cu precădere a condiției singulare a individului, aceste teme sunt limitate la un cerc restrâns de probleme, legate mai ales de angoasele, coșmarurile, stările existențiale-limită ale individului alienat. Din opiniile dramaturgilor, ca și din conținutul și fondul de idei al operei lor, reiese caracterul restrâns al artei tematice a farselor tragice. Atât Beckett, cât și Ionesco, Adamov, Pinter, Arrabal ș.a. și-au expus în mod clar concepția lor despre ceea ce trebuie să exprime dramaturgul în opera sa. Astfel, Ionesco, în disputa sa cu K. Tynan, afirma : „un dramaturg se mărginește să scrie piese în care el nu poate decât să ofere o mărturie... personală, afectivă, a angoasei sale și a angoasei celorlalți sau, ceea ce se întâmplă mai rar bunătatea sa ; sau, dacă vreți, el își exprimă sentimentele sale, tragice sau comice, asupra vieții" [16].

16 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes,* Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

Temele farselor tragice, așa cum le descrie Ionesco, sunt limitate, încât întâlnim în aceeași piesă două sau chiar trei teme. Putem grupa astfel aceste teme : a) dereglarea limbajului și automatismul personajelor *(Cântăreața cheală, Lecția, Jacques sau Supunerea* etc.) ; b) proliferarea obiectelor *(Viitorul stă în ouă, Noul locatar, Amédée sau cum să te descotorosești, Scaunele* etc.) ; c) tragicomicul unor situații în care se află prinse personajele, precum și obsesia morții *(Regele moare, Rinocerii, Scaunele, Ucigaș fără simbrie* etc.). De remarcat faptul că în întreaga dramaturgie ionesciană se întâlnește în mod frecvent tema *mecanismului dereglat,* care rezidă în concepția potrivit căreia individul înstrăinat nu mai poate înțelege legitățile sociale, percepând relațiile dintre sine și societate în mod deformat, totul părându-i-se ostil, haotic, confuz. În această perspectivă, absurdul și grotescul se constituie ca un mod de gândire și interpretare a realității sociale de către personajele lui Ionesco (ca, de altfel, de către majoritatea „eroilor" din teatrul „absurdului").

La Beckett, tematica pieselor nu diferă prea mult de aceea a celorlalți dramaturgi. Astfel, se insistă cu precădere asupra angoasei morții, tradusă printr-o așteptare obsedantă a „mântuirii" *(Așteptându-l pe Godot, Ce zile frumoase ! Ultima bandă de magnetofon* etc.) sau asupra intervalului dintre viață și moarte *(Sfârșitul partidei, Act fără cuvinte, I, II; Cenușă)* unde nu mai este loc decât pentru un spațiu restrâns de umanitate și unde viața își limitează tot mai mult sfera de acțiune. De asemenea, subiecte, ca : destinul omului contemporan în condițiile societății actuale, precum și alienarea individului în comunitatea umană constituie și teme ale teatrului lui Adamov, Arrabal, Pinter sau Albee. Fiecare însă din acești dramaturgi „traduc" în structura pieselor lor anumite fapte și sentimente de viață, transpunând în operă o diversitate de „destine" umane, toate fiind însă subminate de lipsa de țel a acțiunii lor, întrucât mecanismul de ansamblu s-a dereglat. Astfel, tema pieselor lui Pinter constă în prezentarea unor cupluri care, la început, se simt în siguranță în căminul lor. Intervine însă totdeauna ceva care le distruge fericirea *(Îngrijitorul, Îndrăgostitul, Colecția).* Tema insecurității existențiale, a „cruzimii" universului apare și la F. Arrabal *(Labirintul, Picnic pe câmpul de luptă),* dar și la Edward Albee în *Echilibru fragil.*

În concluzie, tematica farselor tragice nu abundă în subiecte cu o largă arie de cuprindere a complexității fenomenelor și proceselor social-istorice, ci se concentrează pe aspectele strâns legate de condiția umană înstrăinată, care vizează dezumanizarea indivi-

Scanned with OKEN Scanner

dului, obsesia și angoasa morții, înstrăinarea prin limbaj, reificarea relațiilor interumane. Asemenea subiecte sunt considerate de către autorii farselor tragice drept temele dintotdeauna ale oricărui teatru din epocile de criză ale sistemului social.

4. STRUCTURA FARSEI TRAGICE

Pentru înțelegerea structurii estetice specifice farsei tragice, vom analiza *acțiunea, intriga, personajele* și *limbajul.*

Acțiunea, în sensul tradițional al cuvântului, nu mai apare ca atare în farsa tragică. În genere, nu mai există o acțiune propriu-zisă, ci o aglomerare de evenimente și fapte de viață, care încearcă să înfățișeze coșmarurile și angoasele unei umanități dezorientate, dezumanizate. Deși în acest teatru nu se întâmplă cu adevărat nimic care să amintească de o succesiune de evenimente, nu se poate face abstracție în mod integral de acțiune, pentru că piesa însăși nu ar mai putea exista ca atare. De aceea, s-a recurs la un *simulacru* de acțiune, care se regăsește în însăși structura piesei. Astfel, în teatrul lui Ionesco, „unitatea de acțiune este distrusă în avantajul unui alt fel de construcție : progresia dramatică rezultă ... din înlănțuirea imaginilor obsedante, din limbajul gesturilor, din libertatea jocurilor de scenă care o iau înaintea cuvântului, devenit un simplu sprijin al sistemului dinamic de imagini“ [17]. Acest nou tip de „acțiune“ apare, așadar, ca o modalitate de susținere a însăși structurii piesei, dar nu este de natură să conducă la opere de mare întindere. Farsele tragice din teatrul „absurdului“, fără acțiune în sensul propriu al cuvântului, sunt, în majoritatea lor, piese într-un singur act, dovedind că nu se poate realiza o adevărată construcție dramatică numai prin prezentarea unor imagini picturale înlănțuite între ele, așa cum se derulează ele și cum „izvorăsc“ din subconștientul personajelor alienate. De fapt, „acțiunea“ acestor piese confirmă tezele autorilor lor care, aflați adesea sub influența filosofiei existențialiste, prezintă ființa umană într-o anumită situație-limită, fără alternativă. Evident, reflectarea prin teatru a acestui tip de om presupune o formă adecvată de exprimare artistică — farsa tragică. În această perspectivă, absurditatea și grotescul evenimentelor și faptelor pe care le trăiesc personajele

1 Eugène Ionescó, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 227.

Scanned with OKEN Scanner

acestor piese nu mai pot fi prezentate ca acțiuni coerente, raționale, logice. După cum sublinia Beckett, trebuie creată o „formă artistică" adecvată — evident, cu structuri compoziționale specifice — care să exprime acea atmosferă de incertitudine și confuzie generată de alienarea și dezumanizarea din societatea contemporană, din cadrul căreia, de altfel, artiștii își selectează subiectele.

Prin dispariția acțiunii, piesa nu mai reușește să înfățișeze decât trăiri și coșmaruri ale unor personaje aflate în situații-limită și să le urmărească comportamentul lor de existențe dezumanizate. Față de acțiunea din teatrul tradițional, acțiunea acestor piese renunță la tot ceea ce poate constitui relații cauzale între fenomene sau la desfășurarea evenimentelor într-un spațiu și timp determinate social-istoric. În mod frecvent, limbajul devine purtătorul acțiunii. Uneori dispare și limbajul, rămânând gestul, încât acțiunea personajelor se aseamănă cu aceea din filmul mut și din teatrul de marionete. Astfel, multe din piesele lui Ionescó, Beckett, Adamov cuprind scene care se pot juca și de teatrul de marionete. Piese, ca : *Tabloul* (subintitulată chiar *Paiațărie), Cuvinte și muzică, Act fără cuvinte I, II, Parodia* pot ilustra dispariția completă a acțiunii și înlocuirea ei, parțial, cu limbajul și mai ales cu pantomima. Există însă deosebiri între piesele lui Ionescó și cele ale lui Beckett și Adamov în ceea ce privește acțiunea. Spre deosebire de aceștia din urmă, unde acțiunea se precipită, se accelerează, atinge punctul *zero* (de unde este imposibil să se mai revină), la Ionesco „acțiunea va decurge cu tot atâta intensitate", încât „situația va atinge inevitabil un nou paroxism și încă mai violent" [18]. Acțiunea pieselor lui Ionescoó poate reîncepe oricând, exact din locul în care a încetat. Această structură *circulară* a pieselor sale — întâlnită de fapt și la alți dramaturgi, ca : Arrabal sau Genet — subordonează acțiunea scopului esențial : redarea comportamentului personajelor aflate într-o situație de nerezolvat (așa cum se întâmplă cu Bătrânii din *Scaunele,* cu Bérenger din piesele : *Rinocerii, Ucigaș fără simbrie, Regele moare* etc.).

Intriga farsei tragice constituie elementul structural esențial care evidențiază deosebirile față de piesele tradiționale. De remarcat că atât acțiunea, cât și intriga, personajele, limbajul etc. dobândesc noi sensuri în contextul dramaturgiei „absurdului". Astfel, față de intriga dintr-o piesă tradițională, care își avea sursa în înfățișarea

18 Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde,* Editions Bucket/Chastel, Paris, 1963, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

succesivă a evenimentelor de natură exterioară, intriga farsei exclude aproape complet aceste evenimente, tensiunea sa dramatică fiind adesea dată de „stările obsesionale, coșmarurile, angoasele, care suplinesc întâmplările reale. De aceea, intriga din *antiteatru* nu are decât arareori o structură piramidală, bazată pe expunere, punct culminant și deznodământ“ [19]. Se disting două tipuri de intrigă, specifice farselor tragice : *circulară* (evidentă în teatrul „absurdului“) și *sinusoidală* (apare mai ales la Dürrenmatt, Frisch). Intriga circulară își concentrează eforturile spre întreținerea unui conflict tensional al piesei, care nu mai poate însă angaja personajele într-o acțiune coerentă.

În *Așteptându-l pe Godot*, ca, de altfel în toate piesele lui Beckett, intriga circulară constă în faptul că replicile personajelor sunt pline de repetiții, care se reiau fără încetare, în mod obsesiv, situația lor existențială limită — *așteptarea* — devenind lait-motivul oricărei intervenții verbale : „*Estragon :* Să plecăm. *Vladimir :* Nu putem. *Estragon :* De ce ? *Vladimir :* Îl așteptăm pe Godot. *Estragon :* Adevărat“ [20]. S-ar părea că sosirea cuplului Pozzo-Lucky poate înviora intriga, dar nu se realizează nimic de natură să creeze un conflict sau o acțiune dramatică reală. Regretul lui Vladimir din final este semnificativ pentru modul de comportare al personajelor beckettiene : „Așteptăm. Ne plictisim. (Ridică mâna). Nu, nu protestez, ne plictisim de moarte, asta e incontestabil. Bun. Ni se ivește o diversiune, și noi ce facem ? O lăsăm să se ducă de râpă. Hai, la muncă. (Înaintează spre Pozzo, se oprește). Într-o secundă, totul o să se risipească, o să fim iar singuri, în mijlocul singurătăților“ [21]. Totul poate fi reluat de la început în această piesă, iar finalul sugerează că *așteptarea* devine condiția *sine qua non* a personajelor. Față de intriga din teatrul tradițional, unde se acumula în mod treptat un anumit conflict dramatic, compus din suma secvențelor evenimențiale, în farsa tragică „nu există nici un fel de progresie reală a intrigii (...) Relativitatea faptelor, ambiguizarea personajelor transformă intriga într-o sursă de permanentă incertitudine. Sporul real de fapte și de cunoaștere nu este cu putință“ [22]. Fiind determinată de situațiile-limită în care se zbat per-

---

19 Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970, p. 71.

20 Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Editura Univers, București, 1970, p. 71.

21 *Idem*, p. 77.

22 Romul Munteanu, *Op. cit.*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

sonajele și nu de evenimentele dramatice, intriga farsei tragice nu mai poate „asigura" funcționarea deznodământului, încât piesa se termină printr-un *suspens deschis*, caracterizat prin „abandonarea personajelor într-o stare de confuzie totală [23]. Astfel, la Ionescó, concluzia (deznodământul), „în loc de a da sentimentul că situația și-a urmat cursul său sau a fost rezolvată, este o simplă intensificare a momentului crucial și lasă pe erou într-o stare apropiată de paroxism ; dilema sa este nerezolvată, pentru că este insolubilă" [24]. Acest procedeu estetic a fost denumit *anticlimax*, prin opoziție cu *climaxul* din teatrul tradițional, care însemna o rezolvare normală (deznodământ), în contextul evoluției favorabile a acțiunii și conflictului. Anticlimaxul reprezintă acea modalitate artistică aptă să comunice „ipostaze foarte variate și complexe ale ironiei ce vizează, simultan sau succesiv, realitatea absurdă, certitudinile cititorului, destinul personajelor etc." [25].

Anticlimaxul contribuie într-o mare măsură la evidențierea caracterului tragicomic și grotesc al comportării personajelor. Astfel, în farsele tragice din antiteatrul contemporan, când ne așteptăm ca intriga să fie rezolvată într-un anume fel, atunci acțiunea ia o întorsătură neașteptată, eșuând în derizoriu sau grotesc. În *Scaunele*, de pildă, ne așteptam ca, în final — după cum ne asigurau în permanență *Bătrânii* — Oratorul să transmită mesajul mult așteptat, dar acesta este surd și mut. La Beckett, grotescul acțiunilor personajelor sale apare reliefat puternic în final, când nu se mai realizează nici un fel de dorințe și idealuri ale acestora. Așa se întâmplă cu Winnie din *Ce zile frumoase !* sau cu Hamm și Clov din *Sfârșit de partidă*, pentru care *așteptarea* din final nu le relevă decât dezumanizarea totală, neantul. Pentru Arrabal sau Pinter, rezolvarea intrigii prin anticlimax pune în lumină, pe lângă neputința funciară, existențială a personajelor, „cruzimea" universului existențial, caracterul atroce al mecanismului dereglat, în care evenimentele nu mai pot fi prevăzute și evitate, încât *noneroii* cad victimă structurilor incomprehensibile ale acestui mecanism absurd. În *Labirintul*, Arrabal pune în evidență, în manieră kafkiană (vezi *Procesul*), destinul lui Etienne care nu poate afla niciodată motivul pentru care este arestat și condamnat la moarte. Și la Pinter re-

23 *Idem*, p. 79.

24 Leonard C. Pronko, *Le Théatre d'avant-garde*, Editions Denöel, Paris, 1963, p. 155.

25 Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 147.

Scanned with OKEN Scanner

zolvarea intrigii se face tot prin anticlimax. Personajele sale reușesc doar să „evadeze" într-o realitate incertă, destinul lor fiind hotărât de forțe exterioare, incomprehensibile. Astfel, Stanley Weber din *Aniversarea* și Davies din *Îngrijitorul* sunt victime ale unor forțe declanșate de către un mecanism absurd și comportamentul lor este contradictoriu, confuz ,grotesc.

Personajele din farsele tragice pot fi mai bine caracterizate prin compararea lor cu personajele din tragedie, comedie sau dramă. În genere, eroii din teatrul tradițional sunt *caractere* puternice, echilibrate, care evoluează conform unor principii logice, raționale, pe tot parcursul acțiunii și al intrigii. În comedia clasică, de pildă, întâlnim personaje tipice, ca : *Avarul, Mincinosul, Încrezutul* etc. De asemenea, în tragedia clasică există personaje integre, purtătoare ale unor calități și valori social-umane deosebite. Personajul tragic se deosebește însă de cel comic prin faptul că, spre deosebire de acesta din urmă, nu este un „tip", ci, deși singular, el este exemplar, în sensul că domină singularitatea și se ridică deasupra obișnuitului, corectând „tipul" prin personalitate [26].

În farsa tragică personajele nu mai reprezintă nici tipuri și nu sunt nici eroi de excepție, cu alte virtuți morale, ci noneroi, lipsiți de personalitate. Aceasta întrucât, într-o lume din care au dispărut necesitatea, ordinea, cauzalitatea, rațiunea, valorile, individul este ros de incertitudine și pesimism, înstrăinându-și esența sa până la dezumanizare.

În caracterizarea noneroului farsei tragice, am întâlnit în lucrarea lui Sören Kierkegaard *Crainte et tremblement* unele aprecieri care pun în evidență, printre altele, deosebirile dintre *eroul tragic* și *cavalerul credinței*. Acesta din urmă poate sugera unele apropieri în ceea ce privește trăsăturile noneroului. Pentru Kierkegaard, eroul tragic este o personalitate integră, destinată a exprima generalul, sacrificându-se pe sine pentru a desăvârși în planul datoriei. Astfel, eroul tragic apare mai întâi ca o personalitate morală, pentru că aspiră spre general, adică spre normele și principiile vieții sociale și morale, căutând să se conformeze lor, chiar dacă este sortit pierderii inevitabile. De aici rezultă că eroul tragic desăvârșește actele sale „într-un moment precis al timpului", fiind întotdeauna înconjurat de compasiune [27]. Spre deosebire de eroul tragic, *cavalerul credinței* ar avea următoarele trăsături : a) apare întotdeauna în postura de individ absolut izolat, fără nici

26 Jules Monnerot, *Les lois du tragique*, P.U.F., Paris. 1969, p. 24.
27 Sören Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, Fernand Aubier Edition, Paris (f.a.), p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

un fel de legături cu ceilalți ; b) suferă în permanență pentru că nu se poate face înțeles ; c) este mereu într-o stare de criză ; d) în singurătatea sa, nu are alt sprijin decât pe sine însuși ; e) văzut în idee, el este o formă a păcatului [28].

Cele două *prototipuri de eroi* pe care Kierkegaard le propune — pentru *eroul tragic* și, respectiv, pentru *cavalerul credinței* sunt *Agamemnon* și *Abraham*, ambii fiind puși în aceeași situație de a-și sacrifica fiii (Agamemnon, pe Ifigenia și Abraham, pe Isaac). Diferența constă în faptul că, în timp ce primul nu se mai întreabă, nu se mai frământă și nu se mai îndoiește asupra motivelor și scopurilor sacrificiului, Abraham înainte de a se decide, intră într-o stare de criză a conștiinței, decizia lui fiind luată „în virtutea absurdului", încât numai credința îl absolvă până la urmă de consecințele actului său.

Personajele lui Beckett — deși sunt mult mai complexe atât sub raportul destinului lor tragicomic, cât și în ceea ce privește integrarea lor în univers, în sistem, în general — se apropie totuși de *cavalerul credinței* al lui Kierkegaard. Astfel, Winnie, Vladimir și Estragon, Pozzo și Lucky, Hamm și Clov, Henry, D-na Rooney etc. suferă pentru că sunt singuri, nu se pot integra în comunitate, fiind în permanență într-o stare de criză și, în ultimă instanță, situația lor precară se datorește păcatului originar, păcatului de a se fi născut. De altfel, Beckett afirma, în 1931, în studiul consacrat lui *Proust*, că „figura tragică reprezintă expierea păcatului, a păcatului originar și etern al său și al celorlalți... păcatul de a te fi născut" [29]. Ideea este reluată în *Așteptându-l pe Godot* : „Vladimir : Dacă ne-am căi ? Estragon : Pentru ce ?... Că ne-am născut ?" [30].

De remarcat că și la ceilalți reprezentanți ai teatrului „absurdului" personajele suferă de aceeași maladie a neputinței integrării într-o ordine rațională a lumii. În acest sens, este prezentă în mod frecvent tema imposibilității eroilor de a se integra în comunitatea socială, nu datorită refuzului lor, ci din cauza mecanismului social dereglat.

În concluzie, personajele farsei tragice se caracterizează prin câteva *trăsături* esențiale :

---

28 *Idem*, p. 128.

29 Apud Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, p. 475.

30 Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Editura Univers, București, 1970, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

a) sunt *arhetipuri*, întrucât sunt reduse la o singură trăsătură, care sugerează o atitudine existențială caracteristică și anume, aceea de „natură" umană eternă, imuabilă ;

b) personajul arhetip nu poate ignora însă *stereotipia*, astfel încât putem întâlni — în același personaj — și *stereotipul*, caracterizat prin monotonie și repetiție ;

c) nu au *identitate*, definită și definibilă în mod clar. Fenomenele de alteritate a eului, de dedublare și chiar de dezintegrare a lui apar ca o consecință firească a unui „defect" esențial al „eroului" : natura sa de ființă a cărei esență s-a înstrăinat de sine. Refacerea identității personajului, a integrității sale nu mai este posibilă, întrucât însăși ființa umană este condamnată la izolare și neputință ;

d) personajele, fiind lipsite de identitate, se depersonalizează, își pierd caracteristicile de eroi înzestrați cu atribute umane excepționale. În acest caz, ei devin *noneroi* (adică eroi „pe dos"), tocmai pentru a sugera lipsa calităților eroice, a personalităților puternic individualizate, creatoare și purtătoare de înalte valori materiale și spirituale. În farsele tragice, depersonalizarea personajelor scoate în evidență procesul de adâncire a înstrăinării umane :

e) depersonalizarea este doar începutul degradării „eroului", al *dezumanizării* sale, proces ce reprezintă trecerea esenței umane în contrariul său, în lucru. *Reificarea* relațiilor umane apare, în plan estetic, ca o răsturnare a raporturilor normale dintre personaje, „substanța" umană a acestora degradându-se până la transformarea ei într-o esență străină ;

f) dezumanizarea eroului poate lua însă și forme mai mult sau mai puțin violente sub raportul semnificațiilor ontologice, propunându-se în acest sens *clovnul* drept tip reprezentativ pentru un grad înaintat de pierdere a caracteristicilor umanului.

Ce reprezintă însă clovnul ca personaj al farselor tragice ? Părăsind lumea circului și a *commediei dell' arte*, clovnul din aceste piese exprimă o complexitate de stări și trăiri existențiale, de la cele de natură tragi-comică, până la cele grotești, onirice și fantastice. Posibilitatea pe care o oferă clovnul de a prezenta amestecul tuturor acestor elemente într-o sinteză originală aparține, fără îndoială, capacității artistului de a exprima o realitate, în esența ei denaturată, degradată. În acest context, acțiunile, modul de comportare ale clovnului nu mai apar pe deplin gratuite, stârnind un râs senin (ca în farsele clasice) ci, la sfârșitul farsei tragice, clovnul poate stârni un râs amar și, mai ales, poate crea o atmosferă sumbră, de împietrire a cunoștințelor în fața unei realități „neobișnuite"

Scanned with OKEN Scanner

prin banalitatea, dar și prin caracterul angoasant al situațiilor-limită pe care clovnul nu le poate transcede, nici măcar prin actul suprem al neantizării.

Limbajul reprezintă unul din elementele definitorii pentru înțelegerea structurii dramatice a farselor tragice, autorii acestor piese reflectând, într-un limbaj specific, acele stări psihologice și trăiri existențiale prin care trec personajele dezumanizate. Analiza limbajului acestor noneroi devine însă dificilă, datorită atât specificității și diversității sale de la un autor la altul, cât și imposibilității practice de a evalua pluralitatea semnificațiilor conținute în dialogurile personajelor. De altfel, în epoca noastră, limbajul artistic tinde către diversificarea semnificațiilor cuprinse în structura operei : „pictura nonfiguративă, muzica aleatorie, popartul, antiteatrul și antiromanul sunt numai câteva exemple care arată schimbarea semnelor artistice, dispariția oricăror reguli de a le combina și adesea greutatea de a formula semnificațiile care să le corespundă“ [31]. Dificultățile în descifrarea limbajului din farsele tragice constau nu numai în caracterul plurivoc al semnificațiilor, ci și în tendința voit ambiguă înscrisă în dialogurile personajelor, în scopul relevării situațiilor conflictuale de la nivelul subconștientului unor „eroi“.În mod frecvent, în antiteatru limbajul poate deveni subiectul central al piesei, urmărindu-se, cu precădere, consecințele dereglării mecanismului de funcționare a limbajului. Astfel, întâlnim piese întregi sau părți destul de întinse dintr-o piesă în care se prezintă, pas cu pas, modalitățile prin care limbajul își pierde funcția sa esențială : aceea de comunicare interumană. În *Cântăreața cheală* sau *Lecția*, de pildă, observăm cum limbajul dereglat a devenit „personajul“ central al pieselor, înlăturând în mod brutal personajele și funcționând în mod autonom, ca instrument principal al reificării relațiilor interpersonale. Așadar, limbajul care și-a alienat principala sa funcție (de comunicare), nu mai poate exprima adevărata esență a personajelor, încât acestea pot deveni simple marionete, fără identitate și trăiri umane profunde. Clișeele verbale, formulele standard, nonsensul frazelor etc., sunt utilizate în scopul demonstrării existenței unui vid sufletesc, a depersonalizării eroilor. Această „tragedie a limbajului“ — denumire care a apărut, de altfel, și ca subtitlu al piesei *Cântăreața cheală* — nu este luată în „tragic“ de autori, întrucât nu mai poate exprima adevărurile esențiale ale condiției umane ; cel

31 Ion Pascadi, *Nivele estetice*, Editura Academiei, București, 1972, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

mult, prin demascarea absurdității clișeelor verbale s-ar scoate în evidență înstrăinarea individului, căruia i se refuză una dintre funcțiile esențiale ale speciei umane : *comunicarea.* Această idee străbate întreaga creație a lui Beckett, fiind prezentă atât în dialogurile banale, stereotipe ale noneroilor, cât și în atmosfera generală ce se degajă din întreaga sa operă.

În genere, la toți autorii de farse tragice, limbajul este în mod esențial legat de ansamblul celorlalte elemente, întregind astfel concepția artistică a autorilor cu privire la acest tip de structură dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

CRIZA PERSONAJULUI ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ

Personalitatea umană a fost înfățișată în diverse modalități artistice în teatrul contemporan, insistându-se cu precădere asupra statutului său socio-uman, de ființă rațională, al cărei comportament și-a găsit reflectarea în opere ce aparțin tradițiilor teatrale. Există însă o parte însemnată din teatrul contemporan — între care teatrul „absurdului", teatrul poetic (de influență expresionistă), teatrul denumit existențialist (promovat de Sartre, Camus) cu eroi de o factură deosebită, care reprezintă condiția umană alienată, a epocii noastre. Fără îndoială că dezbaterea contemporană asupra „pulverizării" eului și personalității umane a întreținut un climat favorabil apariției eroilor de acest fel. Filosofia contemporană susține tot mai mult teza că omul nu mai poate fi „măsura tuturor lucrurilor", ci este mai degrabă un animal hăituit, rătăcit în „jungla" relațiilor interumane.

Înstrăinate, „exilate" în existență, incapabile de a depăși „dilemele" existențiale, personajele ce aparțin teatrului absurdului au pierdut, în esență, calitatea de eroi tragici — așa cum erau înfățișați în tragediile antice sau în cele semnate de Racine, Corneille, Shakespeare etc. —, întrucât înseși faptele, acțiunile, evenimentele în care sunt implicate nu mai au pentru ele nici o semnificație care să le confere un statut ontologic demn de condiția umană.

În teatrul poetic expresionist sau în cel existențialist, personajele sunt indivizi alienați care aspiră totuși la calitatea de eroi tragici, dar ajung la constatarea că există alte condiții care fac posibilă apariția tragicului și a tragediei: „tăcerea irațională a lumii" (Camus), incapacitatea individului de a penetra „zidurile" absurdului, orizonturile lumii și ale relațiilor sociale dezumanizante etc.

În teatrul „absurdului", personajele își pun în permanență întrebări și caută răspunsuri asupra destinului lor. „Aruncat" în lume, acest gen de erou este incapabil de trăiri profunde, fiind circumscris unui „univers-capcană", ca și eroii din romanele lui Kafka și Camus, care îi limitează și-i paralizează capacitatea de înțelegere și acțiune.

În continuare, vom face pe larg referiri la eroii farselor tragice din dramaturgia „absurdului", pentru care nu mai există nici o

Scanned with OKEN Scanner

ieşire din universul absurd, al lumii în care trăiesc. Totodată, ne vom referi şi la eroii farselor groteşti ale lui Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch sau la unele personaje din piesele existenţialiste ale lui Jean-Paul Sartre sau Albert Camus, pentru a se putea înţelege procesul complex al manifestării crizei personalităţii şi a comunicării în teatrul contemporan, precum şi modalităţile artistice prin care autorii reflectă metamorfozele posibile ale alienării individului şi condiţiei umane din societatea contemporană. În acest sens, vom analiza varietatea tipurilor umane create de dramaturgia „absurdului", de la „eroii" ce stau sub semnul figurii clovnului, personajului de circ şi până la adevăraţii eroi ce aspiră la statutul de personaje tragice. Astfel, la Bérenger din piesele lui Eugéne Ionesco *(Rinocerii, Regele moare, Ucigaş fără simbrie)* se întrezăresc umanismul şi atitudinea raţională a acestui erou ce reprezintă un dram de speranţă în oceanul alienării umane.

În calitatea sa de *everyman*, de arhetip al omului contemporan, personajul din antiteatru are pretenţia de a reprezenta, în conştiinţa epocii noastre, adevărata condiţie umană, în universalitatea determinaţiilor sale. În acest scop, teatrul „absurdului" şi-a concentrat toate forţele sale, transformând în forme şi modalităţi variate o mare diversitate de tipuri, capabile, în concepţia autorilor, să redea problematica omului contemporan în ceea ce are ea mai specific şi mai intim legat de destinul individului în lume. În acest sens, dramaturgii îşi concentrează tematica în jurul unor probleme care aparţin cu precădere sferei vieţii intime a individului, condiţiei umane alienate. Numai datorită măiestriei artistice a autorilor, unele piese îşi menţin structura lor dramatică. De altfel, unele dintre ele reprezintă doar schiţele unor opere, creionări ale unei condiţii umane în agonie (cum sunt : *Cenuşă, Toţi cei care cad, Sfârşitul partidei, Act fără cuvinte, I, II* etc.). Tematica pieselor „absurdului" oferă, de obicei, subiecte restrânse, dar maniera în care sunt tratate de fiecare autor în parte, datorită originalităţii artistice, conferă acestei dramaturgii un loc aparte în mişcarea teatrală contemporană.

Complexitatea noneroului „absurdului" poate fi pusă mai clar în evidenţă prin relevarea trăsăturilor sale caracteristice. *Noneroul* desemnează acel tip de personaj care, în opoziţie cu eroul tragic, de pildă, exprimă pierderea trăsăturilor esenţiale ale fiinţei umane şi, în primul rând, structura psihologică ce-l defineşte ca personalitate. Lipsite de atributele personalităţii şi adoptând, totodată, trăsăturile unei fiinţe umane alienate, noneroii aparţin unei lumi

Scanned with OKEN Scanner

al cărei mecanism s-a dereglat total sau parțial. Exprimând pierderea treptată a esenței umane, noneroul exprimă, de fapt, criza profundă a societății în care trăiește, deposedarea individului de substanța sa umană, adâncindu-se astfel prăpastia dintre sine și realitate, dintre individ și societate.

1. NONEROUL ȘI CRIZA PERSONALITĂȚII

În universul existențial alienat parțial sau total personajele din teatrul „absurdului" nu sunt ele însele. Examinându-se în intimitatea sau în confruntarea cu ceilalți, își dau seama că ceva din existența lor s-a modificat, că își pierd treptat și ireversibil calitățile esențiale ce caracterizează existența umană în ansamblu. Deși vor să afle cauza transformărilor lor treptate în epave umane, noneroii „absurdului" nu reușesc să înlăture vălul confuziei și al dezorientării generale care a cuprins toate structurile social-umane. Spațiul în care personajele trăiesc și-și contemplă existența lor nefericită apare ca un univers-capcană, gata oricând să deschidă „ostilitățile" împotriva ființei umane. Omul nu mai poate înțelege universul în care se află, întrucât acesta s-a dereglat, fiind nevoit să trăiască într-o stare de incertitudine și cruzime de care se izbește în permanență în cele mai mărunte acțiuni ale sale. Pornind, așadar, de la această premisă — teza mecanismului dereglat al universului existențial — dramaturgii „absurdului" caută să descrie, să prezinte „pe viu" imaginea ființelor umane, comportamentul lor în astfel de situații fără ieșire și, desigur, să comenteze în imagini dramatice lupta și zbaterea neputincioasă a omului aruncat în această lume de coșmar. Evident, propunându-și aceasta, autorii exclud în mod deliberat personajele eroice, tragice, deoarece, dispărând cu desăvârșire sistemele axiologice de frecvență și ordinea rațională a lumii, nu mai pot exista obiective de atins pentru acești eroi.

Personalitatea „eroilor" de acest tip se rezumă, în fapt, la fragmente de acte umane dezorganizate, haotice, exprimând starea de derută a acestora în fața neputinței de înțelegere a realității în care se află. Eul, individul ca atare în starea sa cea mai pură, apare în multe piese asemenea *subiectului-în-sine sartreean (sujet-en-soi)*, „care este ceea ce nu este și care nu este ceea ce este", dar înțeles nu ca „centru dinamic al libertății absolute ce oferă o ale-

Scanned with OKEN Scanner

gere liberă pentru orice angajamente posibile“ [1], ci ca scopul unei căutări angoasate care exclude orice angajament, după cum procedează Beckett în farsele sale tragice.

Dacă *eul* nu este decât un *Neant*, ceva care se află dincolo de puterea de înțelegere și acțiune a omului, atunci el nu poate exista decât datorită existenței celorlalți, dar numai ca o reflectare (în plan subiectiv) în conștiința celorlalți. Personajele lui Jean Gênet demonstrează că totul nu este decât iluzie, lumea fiind un joc de oglinzi în care realul se confundă cu iluzia și invers.

Pierderea identității eului, pulverizarea sa în acte și fragmente fără semnificație generează multiple posibilități de prezentare a noneroului. De pildă, Eugéne Ionesco face o demonstrație a inexistenței personalității, ca urmare a dezintegrării sale, în *Victimele datoriei* (prin Nicolas D'Eu) : „Vom abandona principiul identității și al unității caracterelor, în folosul mișcării, al unei psihologii dinamice. Nu suntem noi înșine... Nu există personalitate. Nu se află în noi decât forțe contradictorii sau noncontradictorii“ [2]. Asemenea personaje sunt prezentate în acțiune, precum Choubert, care parcurge treptat toate ipostazele unei existențe umane în devenirea sa, la „sugestia“ unor forțe constrângătoare. În genere, în piesele de început ale lui Ionesco și Adamov se află prezente o întreagă galerie de tipuri de „eroi“ fără identitate, care aparțin unei lumi stranii, de domeniul grotescului și chiar fantasticului, pentru care trecerea de la o ipostază existențială la alta este posibilă, în virtutea inexistenței unor structuri și caractere dramatice echilibrate, stabile. Așadar, interschimbabilitatea personajelor, ca trăsătură esențială a acestora, apare ca o consecință firească a pierderii personalității, a evitării psihologiei. Tipurile clovnești din *Cântăreața cheală*, *Jacques sau Supunerea*, *Viitorul stă în ouă*, *Parodia*, *Invazia* etc., necesită cercetarea „structurii“ lor intime, a imposibilității funciare de a deveni existențe umane adevărate. Statutul lor de clovni, de marionete nu le permite decât să se manifeste ca atare într-o lume ale cărei semnificații s-au pierdut. Prin urmare, orice schimbare în „comportamentul“ lor este posibilă. Ele pot deveni orice și pot întreprinde acte stranii și grotești, întrucât nimic și nimeni nu le mai împiedică în acțiunile lor haotice, confuze. Mecanismul universului lor existențial fiind dereglat, totul

---

1 Richard N. Coe, *Les anarchistes de droite : Ionesco-Beckett-Gênet-Arrabal* ; în „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault“, nr. 67, sept. 1968, Gallimard, Paris, 1968, p. 112.

2 Eugène Ionesco, *Victimele datoriei*, în vol. *Eugen Ionescu, Teatru*, vol. I, B.P.T., Editura Minerva, București, 1970, p. 246.

Scanned with OKEN Scanner

este perfect egal, nimeni nu se mai înțelege cu nimeni. Soții Smith pot deveni oricând soții Martin, Bobby Watson este numele generic pentru o galerie întreagă de existențe umane, Jacques și Roberta sunt purtătorii unor nume de „eroi" care proliferează. Structuri arhetipale întâlnim în majoritatea pieselor din dramaturgia „absurdului". La Beckett, Pinter, Arrabal, Adamov, Albee etc., sunt prezente personaje mai mult sau mai puțin verosimile, cu un statut derizoriu.

Caracterul abstract, metafizic al personajelor beckettiene rezidă în concepția generală a autorului asupra ființei umane, aceasta fiind vinovată de a se fi născut într-un univers ostil, incomprehensibil. În piesa *Cuvinte și muzică* (1962) personajele sunt : *Croak (Milord), Muzica (Bob), Cuvintele (Joe).* Ele par a prezenta un eu explodat, unde Croak apare drept principiu al personalității [3]. Croak încearcă în mod instinctiv să pună ordine în eul său sfâșiat, dar Cuvintele intervin fără încetare, ca un fel de Lucky interior, încât Croak, nesatisfăcut, se retrage. Degradarea personalității, însăși pierderea „structurii" fizice a personajelor este propusă de Beckett în piesa *Comedie* într-o manieră originală. Trei personaje fără identitate — denumite generic F_1 F_2 H (două femei și un bărbat) — sunt plantate în trei urne funerare, din care nu se văd decât capetele. Orice pasiune s-a stins, moartea se pare că domină totul. În agonie, animate de lumina reflectoarelor, ele încearcă să exprime gânduri, fragmente dintr-o existență pe moarte. „Întunericul ideal" — „întunericul întuneric", evocat de cele trei personaje — ar reprezenta, în viziunea lui Beckett, inconștientul absolut, iar lumina reflectoarelor n-ar avea decât scopul de a constrânge personajele să-și joace din nou rolul de existențe umane vinovate de a trăi în nefericire și neputință : „F_1 : Da, bizar, întunericul ideal și încă se face întuneric, din ce în ce mai rău, până la întunericul întuneric și tot mai mult... totul va fi întunecat, liniștit, obliterat..." „H" : „Da, pacea, se înțelege, totul stins, orice pedeapsă..." [4].

Aceeași manieră de a concepe personajele iese pregnant în evidență în piesa *Sfârșitul partidei,* unde asistăm la un proces lent de distrugere a eului, prin torturarea reciprocă a personajelor care, într-un spațiu și timp limitate, trăiesc ultimele momente ale unui cataclism existențial. Nu mai există nici natură, nici idealuri. Nu

3 Cf. *Introducerea* lui J.J. Mayoux la vol. Samuel Beckett, *Paroles et musique, Comedie, Dis Joe,* Edition Aubier-Flammarion, Paris, 1972, p. 105—107.

4 Samuel Beckett, *Paroles et musique. Comédie, Dis Joe,* ed cit., p. 187.

se mai zărește decât culoarea gri de dinaintea neantului : „*Hamm :* Se face deja noapte ? *Clov :* Nu. *Hamm :* Atunci ce e ? *Clov :* Se face gri... Negru clar. În tot universul“ [5]. În acest univers specific personajelor lui Beckett se înțelege că iluzia personalității, a caracterelor puternice pare un joc steril. Pentru cele patru personaje silite să se suporte reciproc, nimic nu pare mai grotesc decât speranța că situația lor s-ar putea ameliora. „Nimic de făcut“, par a spune acești „eroi“ sortiți eșecului, cum ne încredințează într-o manieră sugestivă cele două secvențe din piesele *Act fără cuvinte I, II*. Personajele acestor piese fără cuvinte se resemnează până la urmă, nu însă înainte de a încerca să învingă dificultățile ; efortul depus se consumă în acte dezordonate, inutile. Astfel, în *Act fără cuvinte II*, asistăm doar la un proces de reacție organică față de excitanții nocivi din afară. Cele două „personaje“, *A* și *B* aflate în saci, reacționează cu greu la agentul torturant al universului ostil [6].

Exemple de acest fel pot fi date și din operele lui Arthur Adamov, Fernando Arrabal, și chiar Harold Pinter și Edward Albee. Pentru Adamov, de pildă — mai ales în prima fază a creației sale — personajele au o structură dramatică extrem de fragilă, excluzându-se din umanitate datorită comportamentului lor stereotip, mecanic și descăzând în starea de marionete. De altfel, dramaturgul însuși sublinia această trăsătură a creației sale atunci când se referea la piesa *Parodia :* „am vrut să creez personaje aproape interschimbabile, asemănătoare între ele, într-un cuvânt, marionete“ [7]. În *Invazia* (1950), Pierre aspiră la destinul de erou, dar nu reușește să se facă înțeles. Celelalte personaje contribuie la întreținerea unui climat absurd în jurul lui Pierre, încât acesta nu mai poate înțelege nimic din ceea ce se întâmplă. „Eroul“ este anihilat — ca și eroii lui Ionescu — de forțele obscure ale materiei, de proliferarea debordantă a obiectelor. Aceeași stare de confuzie, de neînțelegere a ceea ce se petrece în jurul lor, o întâlnim și la personajele din *Marea și mica manevră* unde *Mutilatul*, *Militantul*, *Sora*, *Erna*, deși încep să dobândească o anumită individualitate, trăiesc drama neautenticității, a irealității vieții lor în condițiile în care

---

5 Samuel Beckett, *Fin de partie, Suivi de Acte sans paroles I.* Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 48.

6 Samuel Beckett, *Acte sans paroles II* ; în *S. Beckett, Comédie et actes divers,* Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 95.

7 Arthur Adamov, *Théâtre, tome II,* Editions Gallimard, Paris, 1955, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

sunt manipulate de către forțe necunoscute, care decid asupra comportamentului lor. Astfel, *Mutilatul* este anihilat în mod treptat din punct de vedere fizic, iar pe plan spiritual este torturat de *Vocea Monitorului*, care decide asupra conduitei sale. Universul în care se află ființele umane este populat de astfel de „entități" irație nale, care pun stăpânire pe viața oamenilor. De asemenea, Arrabal este obsedat în permanență de apariția și acțiunea acestor „dușmani" nevăzuți ai eroilor săi, încât în aproape toate piesele sale întâlnim teama de asemenea „necunoscuți" înfricoșători. Astfel, în *Bicicleta condamnatului* (1959), Vilaro este torturat în permanență de indivizi care apar și dispar în mod misterios, în final distrugându-l. În *Triciclul* (1953), agenții poliției — care sunt prezentați în manieră ionesciană — arestează pe Climando și Apal fără nici o justificare.

„Eroii" din *Guernica, Picnic pe Câmpul de luptă, Labirintul* sunt, de asemenea, confruntați cu „agenții" destructivi ai mecanismului absurd, fiind distruși în final. Evident, pentru Arrabal, acești agenți sunt ecouri ale evenimentelor petrecute în timpul războiului civil spaniol, dar autorul presupune semnificații mai adânci, care ar fi înscrise în coșmarurile și angoasele personajelor. Aici Arrabal se întâlnește cu Pinter și Albee. Astfel, eroii lui Pinter din *Colecția* sau *Îndrăgostitul* sunt existențe fără personalitate, construite din straturi de iluzii și comportamente bizare. Eul lor se volatilizează o dată cu figurile inconsistente care stau la baza nevoii lor de confesiune, de certitudine, de căutare a adevărului, deși se află într-o stare de confuzie permanentă. Astfel, Bill apare de fapt ca o creație a obsesiilor lui James din piesa *Colecția* — în timp ce Richard se metamorfozează în diverse personaje, care încarnează obsesiile erotice ale soției sale, Sarah, nevoită să trăiască într-o permanentă ficțiune, cum se întâmplă în piesa *Îndrăgostitul*. În piesa *Îngrijitorul*, lipsa de identitate a lui Davies, precum și comportamentul său de agent al destrămării relațiilor familiale devine pentru frații Aston și Mick un prilej de a-l exclude din viața lor. Davies reprezintă, fără îndoială, o „creatură" izvorâtă din obsesiile de singurătate ale celor doi frați, care prind astfel consistență într-un personaj insolent și fără scrupule.

Tipul de erou lipsit de personalitate, dobândind treptat și inevitabil o „realitate" dură, stranie și intolerabilă devine la Albee un prilej de a comenta starea de impas în care a intrat condiția umană contemporană. În *Poveste din Grădina zoologică (Zoo Story)*, întâlnim personaje reduse la structurile lor elementare, reprezentând tipul de *everyman*, adică existența umană ca abstracție pură.

Scanned with OKEN Scanner

După Ronald Hayman [8], Jerry reprezintă elementul spiritual al personalității, trăsăturile sale caracteristice, în timp ce Peter este simbolul conformismului, al mulțumirii de sine. Moartea lui Jerry înseamnă pierderea calităților esențiale ale personalității, dispariția valorilor spirituale. În *Micuța Alice (Tiny Alice)* personificarea unor idei și obsesii apare mai evidentă. Cine este Alice ? Într-o conferință de presă, Albee dezvăluia faptul că „piesa a pornit de la o abstracție pură ; ea poate fi numită *Dumnezeu* sau *Alice* sau, în sfârșit, ambele la un loc. Fiecare din abstracții este o personificare ea însăși" [9]. Moartea lui Julien înseamnă sacrificarea individului în numele unei absențe, abandonarea credințelor și speranțelor umane. În ultimele sale piese, Albee se îndepărtează de la tratarea unor subiecte consistente, cu o anumită deschidere spre social — ca în *Totul în grădină*, de pildă — în favoarea unor teme similare farselor tragice ale lui Ionesco și Beckett. Astfel, în *All Over* (1970) sunt reluate idei din *Regele moare* și *Așteptându-l pe Godot*. Aceeași așteptare pentru moarte unde, din cele șapte „personaje" — Femeia, Fiul, Fiica, Prietenul, Doctorul, Domnișoara, Doica — nu au mai rămas decât vocile, care seamănă cu șapte instrumente. Personajul central lipsește, dar despre el este vorba în tot cursul „acțiunii" piesei, care este, de fapt, o descriere a efectelor pe care moartea le produce asupra omului. Fără identitate și structură psihologică sunt și personajele lui Pinter din *Peisaj* (1969) și *Liniște*. Aici, influența lui Beckett este evidentă. În prima piesă, un cuplu schimbă replici fără a fi percepute de nici unul dintre ei, existența lor consumându-se într-un vid sufletesc deplin. În a doua piesă se pare că avem de-a face cu o reluare a piesei lui Beckett, *Comedie*, și în care o femeie și doi bărbați, de fapt trei voci, vorbesc pentru a avea iluzia că sunt în viață. Întocmai ca și la Beckett, cele trei „personaje" joacă o partidă — aceea a supraviețuirii într-un univers incomprehensibil.

Un loc aparte în „procesul" de distrugere, de subminare dinăuntru a eroului contemporan îl ocupă Jean Gênet. Pornind de la concepția filosofică asupra omului apropiată de aceea a lui Sartre și a fenomenologiilor, Gênet împinge lucrurile mult mai departe, afirmând că „întrucât nu pot niciodată să mă cunosc cum sunt, pot numai să mă cunosc cum sunt pentru alții" [10]. De aceea, individul se forțează să corespundă imaginii pe care ceilalți o au

8 Ronald Hayman, *Edward Albee*, Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1973, p. 16.

9 *Idem*, p. 91.

10 Cf. Richard N. Coe, *art. cit.*, în *rev. cit.*, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

despre el. În concluzie, singura autenticitate a individului constă în a face totul pentru a corespunde imaginii pe care alții i-au compus-o, încât, spune Gênet, „omul este ceea ce ceilalți îl fac", și nu cum afirma Sartre : „Omul este ceea ce se face". Așadar, individul nu mai deține în sine însuși capacitatea virtuală de a deveni orice, în funcție de condiții și situații sociale concrete, ci este la discreția forțelor necunoscute ale masei, ale celorlalți, care ar reprezenta, după Gênet, factorul de alienare totală a individului. La rădăcina viziunii lui Gênet asupra lumii se află teza că omul nu poate schimba societatea ; întrucât însă este silit să trăiască în societate, el este determinat și, în fapt, creat de această societate. Dar pentru a-și regăsi individualitatea trebuie să se retragă în singurătate ; neputându-se însă cunoaște în singurătate, el va fi condamnat, dintr-o dată, la pierderea identității sale, dar cu o condiție : să-și petreacă restul vieții privindu-se în oglindă. După afirmația lui Richard Coe, „în ultimă analiză, individualismul dezasperat al lui Gênet nu este pur și simplu anarhic, ci narcisic" [11], încât simbolul care revine cel mai adesea în piesele sale este acela al *oglinzii*. Pentru Gênet, relațiile sociale și politice sunt un ansamblu de roluri sau de funcții. Astfel, camerista (vezi *Les Bonnes)* există numai în funcție de *Stăpâna* sa, care, la rândul ei, există datorită *cameristei*. Același lucru se întâmplă cu toate relațiile sociale : conducător-condus, executant-subordonat, alb-negru, ucigaș-victimă. Fiecare din ei creează pe celălalt. Gênet credea la început în realitatea funcțiilor sociale ale indivizilor, dar observă ulterior că acestea se dovedesc a fi un ansamblu de forme vizuale, deformate și fără viață. Astfel, în *Balconul* întâlnim o demonstrație a dualității Oglindă-Imagine pe de o parte, și a realității, pe de altă parte ; Oglinda-Imagine, reprezentând *Sinele* perceput *(Le Soi)* nu mai este vie, dar posedă o anume realitate, o putere în sine, putând să acorde o realitate autentică observatorului [12]. În societate, o funcție, cum este aceea a „Polițistului" — Șeful poliției din *Balconul,* de pildă — nu se poate identifica, de fapt cu un individ (care este, prin urmare, viu), ci cu o schemă invariabilă de imagini vizuale, supraadăugate individului. Individul viu în uniformă este cu totul diferit de imaginea stabilită de societate. Aceasta înseamnă că materialul inert atașat individului este acela care constituie imaginea-ca-funcție-socială. În acest sens, ea corespunde imaginii-în-oglindă, care este moartă. Așadar, „funcția", fundament al oricărei realități sociale sau politice este, în concep-

11 *Idem*, p. 118.
12. *Idem*, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

ția lui Gênet, o imagine „moartă", percepută de un observator „mort" și, în consecință, orice atitudini și relații politice sunt simboluri ale Morții.

Problema funcțiilor și a personalității multiple existente în același individ este prezentă și în *Victimele datoriei,* unde Eugéne Ionesco descrie ipostazele posibile ale dezintegrării personalității, încât Polițistul și Choubert îndeplinesc mai multe roluri. Chiar Brecht — în alt context și cu alte semnificații — aduce pe scenă în piesa *Un om = un om,* destinul unui erou care joacă rolul indicat de funcția ce i s-a „prescris" de către comunitate. Această funcție e mult mai reală decât însuși individul viu, pe care-l alienează, substituindu-i-se până la urmă. În timp ce Brecht denunță structurile social-politice ale orânduirii capitaliste, Gênet este refractar oricărui demers spre o critică socială, chiar atunci când în *Negrii* sau *Paravanele* abordează subiecte ale realității politice franceze din acea vreme : exploatarea colonială, războiul din Algeria etc. Concluzia lui Gênet este că între adevărul dezvăluit de poet și realitatea social-politică este o contradicție de neîmpăcat, încât poetul rămâne singur cu „realitățile" moarte create de el. Acești „eroi", victime ale cruzimii mecanismului dereglat — fie el de natură socială sau cosmică — nu constituie pentru Gênet decât un joc al oglinzilor, „realități" ale unor iluzii suprapuse, reflexe ale reflexelor unei lumi false, din care a dispărut umanitatea actelor și a comportamentului. Personajele lui Gênet sunt măști — așa cum demonstrează de altfel în *Negrii* și *Balconul* — întrucât măștile par să fie mai reale decât ființele adevărate. Gênet își propune — ca și personajele pieselor sale — să fie ambiguu, „jucându-se el însuși în permanență cu măștile și refuzând să distingă între adevăr și falsitate" [13]. În *Negrii,* de exemplu, sunt întreținute în permanență ambiguitatea și confuzia între real și imaginar, pentru a arăta în mod concret modalitatea în care personajele nu joacă de fapt decât roluri și funcții prescrise de alții. Astfel, personajul Arhibald atrage în permanență atenția asupra îndeplinirii ritualului prescris încă de la începutul spectacolului. În acest sens, dialogul între *Felicité,* regina negrilor și *Regina albă* apare ca un dialog întrte *Mască* și *Față,* între *Iluzie* și *Realitate,* între *Funcție* și *Semnificația* ei reală : *„Felicité :* Dacă ești cu adevărat moartă... de ce-mi reproșezi că te omor ? *Regina :* Și dacă sunt moartă, de ce mă ucizi fără încetare și mă asasinezi la nesfârșit în culoarea mea ? Cadavrul meu sublim, dar care se mișcă încă,

---

13 Thab Hassan, *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature,* New York, Oxford University Press, 1971, p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

nu-ți este suficient? Îți trebuie cadavrul cadavrului? *Felicité:* Doream cadavrul fantomei cadavrului tău..." [14]. Este evident, în finalul piesei, cum scopul propus de Gênet se realizează: crearea unor măști de guignol care să transpună pe scenă starea de ambiguitate și confuzie care înconjoară existențele umane, neputința de a discerne între adevărul vieții și falsitatea relațiilor dintre oameni. Aceeași teză este reluată cu o mare forță artistică în *Balconul*, unde Șeful Poliției, personajul care joacă mai multe roluri și care deține cheia unor simboluri multiple, încearcă să explice comportamentul unor personaje-măști: *„Șeful Poliției"*... dacă sunteți ceea ce sunteți, judecător, general, episcop, înseamnă că ați dorit să deveniți și doriți să fiți ceea ce ați devenit. Ați făcut ceea ce trebuia pentru a ajunge aici și ați ajuns... [15].

Eroii apar, în concepția lui Gênet, în ipostaza de agenți care îndeplinesc un anumit rol sau funcție stabilită *a priori*. Personajul central (Roger), care aspiră la gloria *Eroului adevărat*, va eșua în final în încercarea de a se identifica cu destinul său de *erou*, dovedindu-se a nu fi decât o *Mască*, fără viață și simțire umană autentică. În ultimă instanță, pentru Gênet toate fețele sunt măști, se descifrează datorită reflectării celorlalte fețe, adevărul fiind ascuns „sub o rețea de interferențe" cu greu sesizabile [16].

Așadar, personajele lui Gênet duc la extrem relația iluzie-realitate și, implicit, demonstrează prin intermediul spectacolului teatral modul în care individualitatea, identitatea eului se pulverizează în acte și manifestări haotice, inconsistente, anihilând personalitatea. Un asemenea proces de distrugere violentă a personajelor nu mai are loc în teatrul contemporan decât poate în unele piese de început ale lui Adamov și Ionesco, în care *Masca*, *Fantoșa* devin predominante (vezi piesele: *Parodia*, *Invazia*, *Cântăreața cheală*, *Jacques sau Supunerea*, *Tabloul*, *Viitorul stă în ouă* ș.a.). Față de Gênet, Beckett procedează lent la distrugerea personajelor, până când îi aduce la starea de epuizare fizică și psihică, moment prielnic pentru a-i diseca și a le „releva" fața nevăzută a existenței și a le studia comportamentul. Beckett nu face, așadar, o demonstrație a existenței sau nonexistenței eroilor săi, ci îi arată în ipostaza lor limită, la granița dintre agonie și moarte, suspendați între așteptare și disperare. Și deși se simt extrem de însingurate,

---

14 Jean Gênet, *Les Nègres. Clownerie*, Editions Marc Barbezat, 1963, p. 151—152.

15 Jean Gênet, *Le Balcon*, Editions Marc Barbezat, 1966, p. 175—176.

16 Claude Bonnefoy, *Jean Gênet* (Classiques du XX-e siècle), Editions Universitaires, Paris, 1965, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

personajele lui Beckett găsesc totuși resurse pentru a sugera iluzia vieții, care rămâne, în ultimă instanță, o iluzie.

În concluzie, „eroul" întâlnit în teatrul „absurdului", lipsit de personalitate, pulverizează în acte și comportamente nesemnificative, oferă o imagine deformată asupra condiției umane contemporane ; figura omului-marionetă, rezultat al manipulării forțelor obscure, fără identitate și dimensiune socială, arhetip al unei umanități alienate integral. De unde rezultă și lipsa de adâncime a unui asemenea tip de personaj, simbolurile înscrise în structura pieselor fiind compatibile cu multiple și uneori paradoxale evaluări în planul semnificațiilor. Cert este însă faptul că avem de-a face cu o nouă încercare de interpretare a omului contemporan de către dramaturgii „absurdului", pe care ei pretind că îl descriu în intimitatea și autenticitatea trăirilor sale, „nealterat" de viața social-politică a epocii și aspirând spre universalitate. Numai că „autenticitatea" ființei umane propusă de antiteatru apare neautentică, denaturându-se adevăratul „chip" al condiției umane contemporane. În ciuda „demonstrațiilor" estetice, uneori destul de categorice ale lui Beckett sau Gênet, de pildă, omul contemporan se dovedește a avea resurse suficiente pentru a ieși din impasul unei anumite situații istorice — cum a fost perioada ultimului război mondial, cu consecințele sale negative asupra individului — și a dobândi încrederea în capacitatea sa de a acționa în direcția progresului și civilizației social-umane.

2. ALIENAREA PRIN LIMBAJ ȘI „DILEMA" COMUNICĂRII

Limbajul apare, pentru majoritatea personajelor din teatrul „absurdului", ca un element definitoriu ce contribuie la recunoașterea și evident, la cunoașterea unor astfel de tipuri dramatice. Înțeles și interpretat de dramaturgii antiteatrului ca având un rol hotărâtor în procesul de alienare a individului față de societate și univers, limbajul noneroilor reflectă acele stări și trăiri existențiale prin care trec aceștia atunci când parcurg dramaticele spații ale crizei personalității și dezumanizării.

Analiza limbajului din dramaturgia „absurdului" devine dificilă din cauza eterogenității tematice, dar și a imposibilității practice de a evalua pluralitatea semnificațiilor conținute în replicile și modul de manifestare a personajelor. În acest context vom desprinde câteva aspecte menite să întregească înțelegerea nonerou-

Scanned with OKEN Scanner

lui din perspectiva nevoii de comunicare cu ceilalți, în condițiile existenței unei stări de incomprehensibilitate generală.

Destinul comunicării în dramaturgia „absurdului" parcurge o varietate de situații și momente specifice, evoluând spre un deznodământ pesimist în ansamblul său. Pornind de la ideea înstrăinării, dramaturgii „absurdului" adoptă un limbaj adecvat, în scopul demonstrării modalităților concrete prin care individul alienat este deposedat de trăiri și sentimente, devenind o marionetă, un clovn. „Tragedia limbajului" — cum este denumită această situație în care se află personajele (acesta este chiar subtitlul piesei *Cântăreața cheală)* — nu are nimic tragic în realitate, ci vrea să demonstreze că limbajul însuși poate reprezenta o lume reificată în care nimeni nu se mai înțelege cu nimeni. În multe din piesele autorilor antiteatrului, limbajul apare drept „personajul central", eliminând treptat omul din procesul comunicării. Limbajul „se vorbește" pe sine, devine crud și supune ființa umană unor constrângeri de natură să o transforme într-un automat, determinând-o la acțiuni absurde și grotești. Lipsit de substanța vieții, limbajul alienat devine *un obiect în sine*, extrauman, dobândind astfel autonomie și un mare grad de libertate. Se observă o inversare a raportului *om-limbaj*, încât limbajul pare a stăpâni și dirija acțiunile individului, instalându-se un adevărat *dialog al cruzimii*, în cadrul căruia omului nu i-ar rămâne să joace decât rolul de victimă. De fapt, cruzimea este de natură transcendentală, nemaiavând o funcție chatartică, așa cum întâlnim în tragediile antice, ci una de dezintegrare a personalității umane, prin grotescul și derizoriul „acțiunilor" personajelor. Scăpat de sub controlul rațiunii, limbajul devine un nou „demiurg", creând, în negativ, o nouă „realitate", mai exact, o existență umană alienată.

Dramaturgii „absurdului" prezintă în creațiile lor ceea ce se poate întâmpla atunci când limbajul, izgonind omul din centrul preocupărilor sale, apare drept singura realitate, „secretând" din sine însuși inumanul, cruzimea și oprimând cu o forță neobișnuită condiția umană contemporană.

Eugéne Ionescó demonstrează în piesele din prima perioadă a creației sale — *Cântăreața cheală, Lecția, Jacques sau Supunerea, Viitorul stă în ouă, Scaunele ș.a.* — modul în care limbajul devenit autonom înlătură în mod brutal personalitatea, punând în locul ei rudimente ale unei existențe umane compusă din cuvinte și fraze fără sens. „Tragedia limbajului" pe care o prezintă Ionescó nu este însă luată în serios de autor, care pornește de la ideea că, în epoca noastră, lipsită de orice criterii axiologice, nimic

Scanned with OKEN Scanner

nu mai justifică existența unor situații tragice care să pună în mișcare mari personalități și eroi de tragedie. Pentru noneroii lui Ionescó, a vorbi înseamnă de cele mai multe ori a crea un hiatus între gânduri și cuvinte. „Eroii" din *Cântăreața cheală* aparțin unei lumi total alienate și se comportă ca atare, demonstrând, în finalul piesei, limitele jocului lor absurd și grotesc, când limbajul „explodează" și personajele se pierd în expresii ilogice. Limbajul devenit obiect acționează de sine stătător, luând parte la crearea unor „structuri" dramatice lipsite de viață, marionete manipulate de firele nevăzute ale unui dialog steril. Fără identitate și trăiri umane autentice, noneroii lui Ionescó se exclud din umanitate, devenind arhetipuri ale unei omeniri aflate în pragul dezintegrării. Din moment ce nu mai există personalitate și eul eroului s-a volatilizat în acte și acțiuni ilogice, acest tip de personaj poate acționa în mod liber, manifestările sale grotești apărând ca firești pentru ceilalți. Înseși numele personajelor nu mai au nici o semnificație, din moment ce „eroii" sunt lipsiți de identitate, putând juca o infinitate de roluri. Astfel, numele de Bobby Watson este atribuit unei întregi familii, iar Jacques și Roberta — din *Jacques sau Supunerea* — apar drept prototipuri ale unui șir întreg de „eroi" : Jacques-tatăl, Jacques-mama, Roberta I, II etc., Jacques, care inițial părea un nonconformist aspirând la veleitățile de erou, adoptă în final formulele consacrate, acceptând căsătoria cu Roberta II. Obiectele, ca și oamenii trebuie să poarte același nume, sugerează „eroii" lui Ionescó : „*Roberta II* : Pentru a numi lucrurile, un singur cuvânt : cal. Caii se numesc cal, alimentele : cal, numărul unu : cal, numărul doi : cal, trei : cal, douăzeci : cal, treizeci : cal, toate adverbele : cal, toate prepozițiile : cal. În felul acesta e ușor să vorbești..." [17].

În *Lecția,* Profesorul face o demonstrație a modului în care limbajul-obiect „secretă" din sine cruzimea, încât, în final, *Eleva* este ucisă cu ajutorul cuvântului *cuțit.* Ne aflăm în fața unui fenomen care răstoarnă ordinea firească a lucrurilor, și astfel cuvintele, clișeele verbale pun stăpânire pe oameni, anihilându-le personalitatea. Personajele lui Ionescó sunt, în mare măsură, obsedate de sensul propriu al cuvintelor, de puterea lor magică, onirică asupra comportamentului uneori irațional al acestora.

Încercând să se conformeze unor stereotipii verbale, acestea devin ridicole. Astfel, în *Jacques sau Supunerea, Cântăreața cheală* sau în *Lecția,* formulele-tip, clișeele lingvistice atât de numeroase de-

---

17 Eugéne Ionescó, *Jacques sau Supunerea,* în *Teatru,* vol. I, Editura Minerva, B.P.T., 1970, p. 130.

notă o pierdere totală a semnificațiilor, încât comunicarea între personaje este complet exclusă.

Paradoxal însă, Ionescó nu crede în criza limbajului : „în realitate, criza limbajului nu există. Vreau să spun că, într-un anumit sens, ea nu există. Nu există incomunicabilitate, în afară de una singură : incomunicabilitatea între mine și mine însumi. Social-mente, orice este comunicabil. Afirmația că nu există un limbaj comun este o afirmație falsă“ [18]. Așadar, există totuși o lipsă de comunicare, mai exact imposibilitatea de a se ajunge la cunoașterea celor mai profunde niveluri ale personalității umane. De aici drama noncomunicării, a neputinței de a dezvălui celorlalți intimitatea trăirilor existențiale. Această dramă a neînțelegerii individului de către semenii săi se poate observa în mod definitiv în *Ucigaș fără simbrie* și în *Rinocerii*, unde, dincolo de simbolurile înscrise în structura pieselor, întâlnim în permanență pericolul — pentru eroul principal Bérenger — de a cădea în starea de anonimat care a devenit generală. Spre deosebire de Bérenger, „personajele primelor mele piese nu vor, nu doresc să comunice. Ele sunt golite de orice psihologie... sunt simple mecanisme. Fiind simple mecanisme, ele nu pot comunica și deci... nu gândesc“ [19]. Așadar, din moment ce se postulează existența unui divorț între existență și gândire, personajele sunt private de instrumentul esențial al comunicării interpersonale, devenind astfel existențe fără vreun suport psihologic sau social.

O demonstrație a transformării limbajului într-un factor alienant o întreprinde și Arthur Adamov în primele sale piese. Astfel, în *Parodia, Invazia, Marea și mica manevră* etc., Adamov prezintă drama comunicării în modalități specifice, aducând pe scenă personaje de circ (ca, în *Parodia)* sau înfățișând catastrofele pe care le poate aduce lipsa de comunicare între personaje. În piesa *Invazia*, de pildă, Pierre, care aspiră la destinul de erou, piere din cauza neînțelegerii de către Agnes, Tradel, Mama, a misiunii sale de *depozitar al Mesajului*. Nimeni nu știe însă care este sensul acestui Mesaj și cine i l-a transmis. De asemenea, Adamov descrie în unele piese — printre care *Marea și mica manevră* — tirania exercitată de cuvinte asupra personajelor, forța lor coercitivă mergând până la anihilarea acestora. Astfel, *Vocea Monitorului* care

18 Eugéne Ionescó *Journal en miettes*, Editions Mercure de France, Paris, 1967, p. 122—123.

19 Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugéne Ionescó*, Edition Pierre Belfond, Paris, 1966, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

dirijează din umbră acțiunile „eroilor“ apare drept o realitate mult mai evidentă decât prezența reală a unor personaje din piesă. În acest caz, *Cuvântul* devine stăpânul absolut, de el depinzând însăși puterea de decizie și chiar existența „eroilor“. În finalul piesei *Marea și mica manevră*, Vocea Monitorului triumfă peste tot, poruncind : „Cu toții la pământ“ [20]. Aceeași forță coercitivă pe care o exercită *Cuvântul* asupra personajelor apare și în piesele lui Arrabal și Pinter.

În piesele lui Arrabal, de pildă, limbajul creează o stare de tensiune, de panică în rândul personajelor. Este vorba de fragmente de limbaj, de clișee și formule lingvistice care, utilizate, conduc la o stare de angoasă și dezorientare a „eroilor“. Astfel, în *Triciclul* [21], Apal și Climando sunt arestați de agenți surdo-muți, care le pun cătușele, fără însă a le da explicații. Unul din agenți citește mereu dintr-o carte — autorul are în vedere parodierea lui Hamlet ? ! — dar nu este în stare să scoată decât sunete incomprehensibile. În unele piese, Arrabal prezintă personaje care, treptat, se insinuează în modul de comportare al „eroilor“, determinându-i, în final, să ajungă la situații-limită.

Din această perspectivă, Justin din *Labirintul* este forța coercitivă care caută prin orice mijloace să provoace anihilarea personalității. Ca și în *Procesul* lui Kafka, cu care piesa are multe asemănări, eroul principal, Etienne, este nedumerit de neconcordanța dintre ceea ce spun personajele (Micaela, Justin) și realitate. Limbajul nu-i ajută lui Etienne să iasă din *Labirint*. Nimeni nu-l crede că e nevinovat, pentru că nu se poate face înțeles de către ceilalți. În loc de a purta un dialog, eroii sunt angajați de fapt în monologuri paralele. Forța cuvântului rostit, autoritatea sa inumană sunt prezente și în piesa *Bicicleta condamnatului*, unde Vilaro, pianist, este confruntat în permanență cu ordinele unui personaj incert, Paso, care apare fie în remorca unei biciclete (ca rănit), fie ca o prezență torturantă.

Deși torturat, și cu mâinile și cu picioarele legate, Vilaro cântă mereu la pian. Poruncile lui Paso sunt însă categorice și nerespectarea lor va fi aspru pedepsită : *„Paso :* Știi bine că n-ai dreptul să cânți la pian (...) A doua oară va fi mai rău“ [22]. În final, Vilaro va fi ucis. În această piesă se observă o oarecare rezistență din

20 Arthur Adamov, *Théâtre*, tome I-er, N.R.F. Gallimard, Paris, 1953, p. 137.

21 Fernando Arrabal, *Théâtre*, Preface de Geneviève Serreau, Editions Julliard, 1961.

22 *Idem*, p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

partea eroului principal, Vilaro, care nu se lasă intimidat de severele porunci date de Paso, dar în final nu se poate salva de la pieire.

La Harold Pinter, limbajul se mișcă în mod deliberat de la banalitate la parodie, de la simplitate extremă la vorbirea care desemnează ceva, care este ea însăși o parodie a scenei retorice tradiționale. Aceasta se observă în aproape toate piesele sale, dar cu deosebire în *Îngrijitorul*, *Aniversarea*, *Întoarcerea*, *Colecția*. Aceste piese „încearcă să lupte cu avantajele cuvântului vorbit" ; fiecare din ele „conține un cuplu de profesioniști sadici, care bombardează pe victimele lor cu clișeele civilizației" [23]. Pentru Pinter, limbajul nu mai este capabil să aducă omului liniștea și „confortul existențial". În *Colecția* [24], de pildă, „discuțiile" dintre Bill Lloyd și James, pe de o parte, precum și cele dintre Stella Home și Harry Home, pe de altă parte, sunt pur și simplu numai în intenția personajelor și nu au loc în mod real. Dialogul presupus că ar fi avut loc între personajele piesei are, în concepția autorului, o funcție cathartică, de înlăturare prin limbaj a angoaselor generate de viața conjugală. În finalul piesei, James se convinge că totul n-a fost decât un joc al fanteziei sale, că, de fapt, soția sa n-a întâlnit niciodată pe Bill Lloyd.

În piesa *Întoarcerea* [25], dialogul se naște din singurătate și teamă, din așteptare și banalitatea existenței, încât personajele inventează reîntoarcerea unui fiu, subiect în jurul căruia acțiunea prinde contur. Limbajul, departe totuși de a fi incoerent, nu reușește să creeze o ambianță prielnică unei comunicări reale, ci contribuie, într-o mare măsură, la agravarea conflictelor dintre Max și fiii săi, în special dintre Max și Teddy, fiul mult așteptat. Finalul este semnificativ pentru teatrul lui Pinter : personajele se pierd într-un dialog erotic, care degenerează într-o dezlănțuire a coșmarurilor sadice, cu efecte nebănuite asupra evoluției „acțiunii" dramatice, și așa destul de labilă în ansamblul ei. Din această cauză, personajele au o oarecare inconsistență, refugiindu-se la granița dintre real și imaginar. De aici și impresia că ele sunt, de fapt, creația unui limbaj și nu personaje care ar putea dobândi consistență materială.

O altă ipostază a limbajului alienat, devenit limbaj-obiect și care generează în permanență cruzimea, angoasa (transmițându-le

---

23 Ruby Cohn, *Currents in Contemporary Drama*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1969, p. 79.

24. Harold Pinter, *La Collection* ; în „L'Avant-Scène", nr. 357/15.V.1996.

25 Harold Pinter, *La Retour* ; în „L'Avant-Scène", nr. 378/15.IV.1967.

Scanned with OKEN Scanner

direct personajelor, este **crearea, prin dialog, a unor existențe umane alienate.** Limbajul poate crea personaje, situații, trăiri și coșmaruri de neînchipuit, în condiții aparent obișnuite. Atât la Pinter — după cum s-a văzut în piesele *Colecția, Întoarcerea* etc. —, cât și la E. Albee, F. Arrabal și S. Beckett, cuvintele pot crea panică sau, dimpotrivă, pot contribui la anihilarea unor ființe lipsite de apărare.

La Edward Albee, alienarea eroilor prin limbaj este prezentă în multe din piesele sale. Astfel, în *Cui i-e frică de Virginia Woolf ?*[26] George și Martha sunt confruntați, în decursul unei nopți, cu întreaga lor viață petrecută între angoasă și speranță. Ca și cuplul Bătrânilor din *Scaunele* (Ionescu), sau ca Vladimir și Estragon din *Așteptându-l pe Godot* (Beckett), personajele lui Albee așteaptă să se întâmple ceva, de pildă, să vină cineva în vizită pentru a-i salva de singurătate. Și, surprinzător, la ora două noaptea, sosește perechea Nick și Honey. Aceștia simbolizează, de fapt, pătrunderea unor agenți perturbatori în intimitatea unei vieți monotone, banale, dar care avea asigurată securitatea existențială. Ca factori angoasanți, Nick și Honey se comportă în mod voit în așa fel încât să stârnească gesturi și atitudini grotești în comportarea cuplului George-Martha. Limbajul exprimă, în permanență, o ruptură vizibilă între gânduri și expresie, încât dialogul apare banal, dezlânat, nesemnificativ. El creează, de fapt, o stare de tensiune continuă, care, în finalul piesei, scade la punctul zero. Apoi, când George și Martha rămân singuri, devin ei înșiși, iar limbajul dobândește dintr-o dată virtuțile unei comunicări interumane reale. O dată ce derularea coșmarului a avut loc, iar obsesia morții fiului inexistent s-a consumat în replici grotești și absurde, viața celor două personaje revine la normal. Influența lui Ionescó din *Amédée sau cum să te descotorosești* este evidentă. În această piesă, Eugéne Ionescó dezbate problema iubirii în cadrul cuplului familial care, dacă se stinge, poate da naștere la monștri sau cadavre (ca Amédée), ce pot pune în pericol însăși existența personajelor. Edward Albée creează însă un cuplu familial (George-Martha) cu implicații sociale evidente, cu o deschidere largă spre problemele filosofice ale condiției umane contemporane.

Aceeași tematică a insecurității, generată de pătrunderea unor agenți perturbatori în viața unei familii, este prezentă și în *Gin-*

---

26 Vezi trad. rom. a piesei în *Teatrul american contemporan*, vol. II, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

gașa balanță [27]. Ca și în *Cui i-e frică de Virginia Woolf ?* în această piesă, cuplul Tobias-Agnes este vizitat de soții Harry-Edna care, conform indicațiilor autorului, prezintă asemănări izbitoare cu primul cuplu. De remarcat că acțiunea are loc, ca și în piesa precedentă, la miezul nopții, într-un decor obișnuit. Dialogul aparent calm tinde să devină exploziv pe măsură ce se derulează angoasele profunde ale celor doi soți. Catastrofa se produce însă în momentul în care Harry și Edna pătrund în apartamentul familiei Tobias cu intenția de a rămâne definitiv, întrucât o spaimă fără nici un mobil aparent i-a decis să plece din casa lor : „*Harry :* Nu s-a întâmplat nimic... numai că ne-a cuprins o panică teribilă. *Edna :* Ne-a cuprins... groaza, *Harry :* Panica (...). Aveam senzația că ne-am rătăcit ; parcă eram din nou copii și ne-am fi rătăcit în întuneric. Nu se petrecuse... absolut... nimic... care să ne... înspăimânte, dar..." [28].

Limbajul piesei lui Albee creează ființe umane care acționează cu violență ca niște indivizi reali, încercând să distrugă confortul, securitatea, speranța, Harry și Edna, în calitatea lor de personaje provenite din coșmarurile familiei Tobias-Agnes, întruchipează înseși angoasele lor înăbușite, conflictele familiale, permanenta lor confruntare cu viața reală din care au fost înlăturate speranțele, faptele eroice. Dialogul lui Tobias, de fapt mai mult un monolog, de la sfârșitul actului III se aseamănă cu dialogurile eliptice ale personajelor lui Beckett — cum sunt, de pildă, „replicile" d-nei Rooney din *Toți cei care cad* sau ale lui Hamm din *Sfârșitul partidei.* Semnificativă pentru înțelegerea piesei în ansamblu apare izbucnirea în lumea reală a subconștientului individului aflat într-un moment de criză a personalității, de sciziune a eului. Întotdeauna mai lucidă, Agnes, soția sa, sintetizează în final una din ideile fundamentale ale piesei : „*Agnes :* Mă întreb dacă i-a fost dat omului să doarmă noaptea, tocmai pentru că întunericul continuă și azi să-l... înspăimânte ? Se zice că în timpul somnului demonii ies din ascunzișul lor... și mintea o ia razna în lumea viselor și a coșmarurilor, unde nu mai există nici o logică, unde totul e fără noimă... reversul întunecat al propriei noastre rațiuni. Dar când se ivește iar lumina zilei... totul revine la normal. (Râde cu tristețe.) Biata Edna, bietul Harry. (Oftează.) Bine că s-a dus... o să uităm cu toții... foarte curând... tot ce s-a întâmplat (Pauză). Haideți să ne vedem de treabă" [29].

---

27 Vezi trad. rom. în „Secolul 20", nr. 8/1968, p. 57.

28 *Idem*, p. 72.

29 Edward Albee, *Gingașa balanță*, în „Secolul 20", nr. 8/1960, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

Tot o creație a limbajului este și doamna Toothe din *Totul în grădină* [30]; mai exact, ea apare ca o nevoie de compensație a unor personaje pentru care confortul, securitatea, goana după avere sunt valori supreme. Prezentată ca un simbol al destinului bogăției și desfrâului, doamna Toothe utilizează un limbaj violent, sadic, devenind agentul destructiv al moravurilor unei societăți pentru care banul rămâne singurul etalon al valorilor umane. Piesa are un puternic accent de critică socială, fiind poate singura operă a lui Albee care deține, în mod explicit, un mesaj social.

Angoasa, teama de moarte, neantul sunt prezente și în piesa *Aniversarea* a lui H. Pinter, unde coșmarurile lui Stanley Weber creează două personaje — Goldberg și McCann — care par a dobândi consistența fizică, participând în mod efectiv la distrugerea, în final, a personalității și apoi a degradării fizice a lui Weber. În piesa *Îngrijitorul* [31], Pinter prezintă, de asemenea, pe Davies ca fiind o creație izvorâtă din singurătatea și banalitatea vieții celor doi frați, Aston și Mick. Davies, cel care și-a pierdut identitatea, apare conturat ca personaj cu o anumită consistență dramatică, mai ales datorită unui limbaj abundent, de care nu-l poate salva de la dispariție, întrucât nu face dovada existenței sale ca persoană cu un anumit statut social.

De fapt, Davies este un fals personaj, apariția și dispariția sa fiind în funcție de violența și intensitatea conflictelor dintre cei doi frați. În final, după împăcarea care are loc între ei, Davies este nevoit să dispară. Limbajul personajelor urmărește îndeaproape devenirea acestora, transformările bruște care au loc în structura lor internă.

Dramaturgia lui Beckett este aproape în întregime pusă sub semnul creării, cu ajutorul limbajului, a unei realități din nimic, din vidul lăuntric al personajelor. Acestea, revărsându-l în afară, populează cu fantasme un univers steril și de o ostilitate sadică și absurdă. Aflate la limita dintre viață și moarte, într-un spațiu și timp nedefinite, personajele beckettiene își deapănă amintirile, devin nostalgice, au în permanență ceva de spus. Ele nu observă însă decât cu greu situația lor mizerabilă de exilați în existență și chiar atunci când o sesizează nu-i acordă nici o atenție, încercând să uite destinul lor într-o lume apocaliptică. Pentru a uita, vorbesc mereu, fără încetare, indiferent ce, *existând*, de fapt, *în* și *prin* limbaj. Așa se întâmplă, de pildă, cu bătrânul Krapp din

30 Vezi trad. rom. în „Secolul 20", nr. 10/1970, p. 124—177.

31 Vezi trad. rom. în *Teatrul englez contemporan*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.

Ultima bandă de magnetofon, cu Croak (Milord) și Joe din *Cuvinte de muzică*, cu Winnie din *Ce zile frumoase !*, cu doamna Rooney din *Toți cei care cad* sau cu Henry din *Cenușă* etc.

Limbajul devine, pentru Beckett, modalitatea prin care neantul, vidul este făcut vizibil, încât ni se relevă a fi chiar un anumit gen de „realitate". Beckett crează un limbaj specific, mai degrabă o agonie a limbajului, care tinde spre punctul zero al dialogului, pentru a marca tăcerea, liniștea de dinaintea *Sfârșitului*. În acest sens, personajul care se descompune se stinge, în poziție orizontală sau într-o verticalitate imobilă, vorbește, vorbește pentru a alunga cuvintele, pentru a atinge punctul zero al tăcerii. Astfel, Winnie, încercând să-și amintească de zilele frumoase de odinioară, nu reușește să închege decât fragmente de fraze : „*Winnie*... Ziua aceea... care zi ?... Și acum ? (Pauză)... Cuvintele te părăsesc ; sunt momente în care până și cuvintele te părăsesc ? (Pauză). Ce poți face oare până ce cuvintele se reîntorc ? Să te piepteni, dacă ai uitat s-o faci sau dacă nu mai ești sigur că ai făcut-o ; să-ți cureți unghiile, dacă au nevoie să fie curățate ? Este și asta o ocupație cu care să treacă timpul. Pe urmă, rămâne de văzut" [32].

Personajele lui Beckett, deși doresc să termine cu mizeriile insuportabile ale vieții, încercând în acest sens diverse soluții (Vladimir și Estragon vor să se spânzure, Winnie să se împuște), totuși abandonează ușor asemenea „remedii", suportând blestemul sisific al supraviețuirii într-un univers ostil. Vladimir, din *Așteptându-l pe Godot*, speră să fi găsit un răspuns la situația lor precară : „*Vladimir :* Ce facem noi aici, iată ce trebuie să ne întrebăm. Și avem norocul să știm. Da, în această imensă confuzie, un singur lucru e clar : așteptăm să vină Godot" [33]. Acest simbol al așteptării unei soluții salvatoare revine în majoritatea pieselor lui Beckett. Ce fac însă noneroii în acest spațiu-timp al așteptării ? Vorbesc pentru a umple golul unei vieți fără sens, al unor ființe din care au dispărut țelurile supreme ale umanității. În ultimă instanță, dialogul lui Beckett se înscrie în zona mărginită de cele două emoții existențiale : dorința sfârșitului și dorința de a amâna liniștea finală, de a o umple prin vorbărie. În acest fel, personajele lui Beckett dau glas nostalgiei sfârșitului, dar vorbesc mult, lânced, precipitat, eliptic sau repetându-se, pentru a amâna tăcerea eternă a acelor spații infinite care-l înspăimântau pe Pascal.

---

32 Samuel Backett, *Ce zile frumoase !* Piesă în două acte ; în „Secolul 20", nr. 7—8/1965, p. 158.

33 Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Piesă în două acte, Editura Univers, București, 1970, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

Beckett folosește, împotriva tăcerii morții, tăcerea agonizândă a vieții. De fapt, un astfel de limbaj nu servește pentru a comunica : personajele vorbesc „pentru a exista, nu pentru a se face înțelese“ [34]. Încă în romanele sale, Beckett utilizează un limbaj eliptic, fragmentat, tocmai pentru a demonstra impasul unei condiții umane derizorii. Astfel, în *Watt* (1953), personajul cu același nume afirmă un adevăr care este prezent și în dramaturgie : „Vorbesc fără încetare, deci pot exista“ [35]. Toate personajele lui Beckett se grăbesc să spună ceva, indiferent ce : cuvintele lor nu sunt însă decât un zgomot confuz, dar acest zgomot îi protejează de neant. Limbajul îndeplinește, așadar, la Beckett *o funcție ontologică*. Astfel, în *L'Innommable*, personajul principal spune : „Sunt un mare bulgăre vorbitor, vorbind despre lucruri care nu există sau a căror existență pare a fi imposibil de cunoscut“ [36].

Cuvintele împiedică însă reflecția. De pildă, Lucky din *Așteptându-l pe Godot*, când i se poruncește să vorbească, emite fraze incomprehensibile, ca un automat dereglat, demonstrând astfel divorțul dintre gândire și învelișul său material (cuvântul) și ajunge astfel la eliminarea totală a omului *în* și *prin* limbaj. Se construiește treptat un edificiu verbal, o realitate convențională și falsă care înlocuiește realitatea autentică. Așa se întâmplă, de exemplu, în *Cenușă*, unde Henry este înconjurat de personaje fictive, de *Voci*, care-l torturează până la epuizare. Astfel, *Ada* (sau *Vocea Adei*) îl amenință pe Henry : *„Ada :* Vine un moment când nu mai e posibil cu adevărat să ți se vorbească. Va veni momentul în care nimeni nu-ți va mai vorbi... (Pauză). Vei fi singur pe lume cu vocea ta, nu va mai fi altă voce în lume decât a ta“ [37].

În *Spune, Joe* [38] (piesă pentru TV), singurul personaj, Joe, de 50 de ani, suferă de teama de a fi perceput ca un obiect oarecare, dar nu scapă de acuzațiile *Vocii*, orice măsuri de precauție ar lua. Vocea îndeplinește aici rolul unei *Furii* răzbunătoare, ca în trage-

---

34 Jean Onimus, *Beckett*, Editions Desclée de Brouwer, Paris, 1968, p. 66.

35 Cf. George Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, Revised edition, New York, University Press, 1971, p. 47.

36 Cf. Jean Onimus, *Op. cit.*, p. 66.

37 Samuel Beckett, *Cendres*, în vol. *Samuel Beckett, la Dernière bande*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965, p. 64.

38 Samuel Beckett, *Dis Joe*, în *Samuel Beckett, Paroles e musique*, ed. bilingvă, Editions Aubier-Flammarion, Paris, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

diile antice, dar nu se mai poate realiza o situație tragică, întrucât personajul nu mai are atributele marilor figuri eroice.

Un exemplu plastic de creare de către limbaj a personajelor îl oferă piesa *Comedie* [39], unde trei personaje moarte (E_1, E_2, H) sunt plantate în picioare în trei urne, din care nu se văd decât capetele. Orice pasiune s-a stins, iar moartea pare că stăpânește totul. Totuși, datorită luminii unor proiectoare (care se îndreaptă de la E_1 la E_2 și la H în timp ce-și rostesc replicile), de fapt, le se conferă existență, este evocat un peisaj ce pare a tinde spre „întunericul ideal" spre „întunericul întuneric".

Deși pare a exista un anumit conflict între personajele lui Beckett, ele au totuși nevoie unele de altele, se caută, încearcă să spună ceva, fie numai și pentru a avea *cui da replica*, după mărturisirea lui Hamm din *Sfârșit de partidă* [40].

Ofensiva împotriva limbajului întreprinsă de dramaturgii „absurdului" își găsește explicația în tendința de a găsi alte mijloace artistice adecvate de a reda coșmarurile, angoasele, trăirile profunde ale omului epocii noastre, confruntat cu o puternică criză a personalității și, în genere, a umanității. Modernizarea limbajului ca mijloc de comunicare artistică și introducerea unor modalități nonverbale (în acest sens, practica regizorală a lui Artaud și experimentele lui Alfred Jarry constituie momente deosebit de însemnate în apariția dramaturgiei „absurdului") aduc o înviorare a teatrului contemporan. Teatrul absurdului devine astfel inițiatorul unor experimente teatrale cu o mare putere de penetrare în conștiința publicului. Drept dovadă, piesele în care limbajul este „personajul" principal — primele piese ale lui Ionescó și Adamov, de pildă — câștigă sufragiile publicului încă din primul deceniu de la apariție. De asemenea, sunt prezente și astăzi pe scenele lumii ideile unor piese, ca : *Rinocerii, Cui i-e frică de Virginia Woolf ? Totul în grădină* etc., a căror formă mesaj reflectă atmosfera și climatul social-istoric al epocii noastre.

3. PERSONAJ ȘI COMUNICARE ÎN DRAMATURGIA LUI SARTRE ȘI CAMUS

Farsele tragice și grotești ale lui Dürrenmatt sau Frisch, precum și dramturgia lui Sartre și Camus propun o tipologie umană

39 Samuel Beckett, *Comédie*, în *S. Beckett, op. cit.*, p. 185—187.
40 Samuel Backett, *Fin de partie, Suivi de Acte sans Paroles I*, Les Editions de Minuit, Paris, 1965, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

deosebit de complexă, contradictorie de la un autor la altul, caracterizată prin împotrivirea față de forțele destructive ale mecanismului dereglat, ale răului social, ale absurdului situațiilor.

În dramaturgia de inspirație existențialistă a lui Sartre (ca la la Camus) criza personalității și a comunicării provine din confruntarea eroilor cu sistemele axiologice ale societății, cu absurdul generat de înstrăinarea condiției umane.

Dacă personajele nu pot deveni adevărați eroi de tragedie, ci doar victime ale destinului absurd, aceasta nu mai e vina lor, ci a condițiilor social-istorice și a climatului intelectual și moral care le modifică întregul mod de existență și de comportare. De altfel, la Sartre întâlnim, în multe din piesele sale, adevărate demonstrații estetice ale concepției sale filosofice despre individ și societate. În piesa *Diavolul și bunul Dumnezeu (Le Diable et le bon Dieu)* sunt puse în discuție concepte filosofice, ca libertatea și responsabilitatea (individuală și socială), precum și valori morale, ca : binele și răul, datoria, fericirea etc. Evenimentele istorice din Germania secolului al XVI-lea — și în primul rând războiul țărănesc german — sunt doar un pretext pentru ca Sartre să demonstreze, prin personajul central Goetz (un aventurier lipsit de scrupule) că există un grad nelimitat de manifestare a libertății individuale. Libertatea absolută a individului intră însă în conflict cu principiile, valorile, normele sociale. Dominat de „spiritul" Răului, Goetz încearcă să transpună în practică ideile sale despre libertatea absolută. În condițiile în care se proclamă moartea lui Dumnezeu (care simbolizează pierderea credinței în idealurile și valorile umane), orice este posibil, nimic nu mai are sens : *„Goetz :* Mă întrebam în fiecare clipă ce-aș putea să fiu în ochii Domnului. Acuma știu răspunsul : nimic. Dumnezeu nu mă vede, Dumnezeu nu mă aude, Dumnezeu nu mă cunoaște. Vezi tu golul acesta deasupra capetelor noastre ? Acesta e Dumnezeu. Vezi tu această spărtură în ușă ? Acesta e Dumnezeu. Tăcerea este Dumnezeu. Absența este Dumnezeu. Dumnezeu e singurătatea oamenilor. Nu eram decât eu : singur am hotărât Răul ; singur am născocit Binele... Dacă Dumnezeu există, omul este neant ; dacă omul există..." [42]. Aceste mărturisiri sunt făcute în fața preotului Heinrich, adeptul credinței în Dumnezeu, la împlinirea termenului de un an și o zi acceptat de Goetz pentru a se converti și a practica numai Binele față de semenii săi. Aceștia nu apreciază însă eforturile sale și atunci se hotărăște să aducă oamenilor numai nenorociri. Începe

42 Vezi Jean-Paul Sartre, *Teatru*, vol. I, Editura pertru Literatură Universală, București, 1969, p. 365.

Scanned with OKEN Scanner

chiar cu uciderea preotului, conformându-se destinului său de om liber în mod absolut, stăpân pe viața și moartea tuturor celor din jur. Dualitatea bine-rău pune în evidență stări intermediare de o mare complexitate ale celor două personaje-principii care se înfruntă pe scenă.

În genere, Sartre este preocupat în permanență de modul în care personajele sale se zbat să iasă din cercul strâmt al libertății și individualismului pentru a-și manifesta responsabilitatea față de ceilalți. Astfel, în *Mușteie, Cu ușile închise, Morții fără îngropăciune, Sechestrații din Altona* etc., sunt înfățișate adevărate procese de conștiință, care nu transcend decât cu greu orizonturile istoriei reale. Preocupate de aspectele umaniste, în ultimă instanță morale ale acțiunii lor, personajele, deși intră în acțiune și înfruntă cu curaj primejdiile, în final se confruntă cu propriile lor atitudini, comportamente, ajungând la concluzia că totul este inutil, că nu se poate discerne între consecințele generate de forțele binelui și ale răului, că binele și răul sunt relative, din moment ce Dumnezeu sau zeii — mai exact idealurile și speranțele umanității — au dispărut pentru totdeauna ca modalitate de raportare a acțiunilor și faptelor umane.

În *dramaturgia camusiană* întâlnim personaje care aspiră la statutul de eroi tragici, însă, datorită condițiilor incomprehensibile, rămân suspendați între speranță și absurdul existenței. Deși liberi sub raportul manifestărilor lor comportamentale, eroii se rezumă de fapt la acte și soluții sisifice, absurde. De altfel, piese, ca *Neînțelegerea, Caligula* și *Starea de asediu,* cuprind, într-o formă explicită, concepția filosofică a autorului asupra condiției omului contemporan. Este exprimat în mod deschis raportul dintre individ și colectivitate și, în acest sens, sunt puse in discuție principii și valori umane consacrate de tradiție și istorie. În genere, teatrul lui Camus — după propriile sale mărturisiri — face parte din ceea ce s-ar putea numi un *teatru al imposibilului.* Putem ilustra această afirmație prin piesele menționate mai sus. Astfel, sunt descrise anumite situații — ca în *Neînțelegerea* sau *Starea de asediu* — sau un *personaj* (ca în *Caligula),* care sunt imposibile, în sensul propriu al cuvântului, întrucât nu se întrevede nici un fel de soluție de rezolvare a conflictelor, de înlăturare a zidurilor groase ale absurdului, generate de forțe obscure, irațională, incomprehensibile. Totuși, în însemnările și eseurile sale critice, Camus întrevede o soluție pentru eroii săi, și anume revolta și libertatea, care ar contribui la eliberarea individului, prin trăirea până la capăt a absurdului. Dar, se întreba Camus : „despre ce libertate

Scanned with OKEN Scanner

este oare vorba ? Caligula, obsedat de imposibil, încearcă să exercite o anumită libertate despre care până la urmă se spune pur și simplu că nu este cea adevărată. De aceea, împrejurul lui universul se depopulează și scena rămâne pustie, până când el însuși moare. Nu poți fi liber împotriva celorlalți oameni. Dar cum poți fi oare liber ? La această întrebare încă nu s-a răspuns" [43]. Această apreciere pesimistă privind înțelegerea raportului dintre libertate și responsabilitate și, mai ales, consecințele pe care le are libertatea individuală în câmpul vast al relațiilor interpersonale exprimă, de fapt, starea de spirit a epocii în care a fost scrisă piesa *Caligula*, cât și celelalte piese ale sale : ascensiunea fascismului și ororile ultimului război mondial.

În concluzie, personajele lui Camus sunt eroi adevărați, construiți în cel mai autentic spirit realist, cu idei și atitudini ferme, chiar dacă destinul lor se dezvăluie sub o înfățișare absurdă. De fapt, condițiile existențiale sunt cele care îl apasă pe erou și toată această zbatere a sa între „tăcerile irațională ale lumii" i-ar putea conferi aureola de personaj tragic, dacă n-ar interveni convingerea autorului că *absolutul* în numele căruia se sacrifică eroul nu reprezintă nimic altceva decât falsitate și cinism. De remarcat însă că demonstrația logică a evenimentelor din viața eroilor se face într-un stil ce amintește de operele tragicilor antici și moderni, diametral opus celui promovat de teatrul „absurdului". În acest gen de teatru locul eroului l-au luat clovnul, bufonul, marioneta, acestea fiind expresia, în planul creației estetice, a degradării, dezumanizării individului.

4. CONDIȚIA UMANĂ ÎN TEATRUL LUI DÜRRENMATT ȘI FRISCH

În *piesele lui Dürrenmatt* (și ale lui Frisch) personajele aduc pe scenă o lume alienată, dar care nu se lasă pradă alienării, ci luptă cu forțele sociale ale opresiunii și degradării omului, însă înăuntrul universului alienat. Din această situație-limită nu se mai poate însă ieși decât dezumanizându-se, datorită acțiunii opresive a Răului. Situațiile-limită pe care le trăiesc eroii farselor tragice ale lui Dürrenmatt, de pildă, nu-i fac mai buni sau mai răi, ci îi lasă, în cele din urmă, într-o stare de disperare totală, de an-

43 Albert Camus. *Teatru*, Editura Univers, București, 1970, p. 343.

Scanned with OKEN Scanner

goasă permanentă. Așa se întâmplă în piesa *Vizita bătrânei doamne*, unde Claire Zachnassian reprezintă tipul de personaj arhetip ce simbolizează puterea malefică a banilor din societate, care reduce la absurd orice sentiment și valori umane. În *Fizicienii* întâlnim, de asemenea, personaje înstrăinate, lipsite de posibilitatea de a acționa asupra mecanismului social ce se dovedește absurd și grotesc. Astfel, fizicianul Möbius crede că se poate ascunde într-un ospiciu, pentru ca să nu servească prin cunoștințele sale distrugerile omenirii. Se înșeală însă, întrucât este supravegheat în permanență de agenți dirijați de însăși directoarea spitalului. Piesa se constituie ca o parabolă cu accente grotești asupra relațiilor contradictorii dintre știință și modul în care aceasta este utilizată de societate. Mai exact, este vorba despre destinația cunoștințelor științifice, dacă acestea asigură viitorul omenirii sau, dimpotrivă, grăbesc distrugerea ei. Autorul nu dă soluții, ci își exprimă pesimismul său asupra capacității oamenilor de știință de a rezolva problemele umanității, în condițiile acțiunii mecanismului social.

În unele piese ale sale — ca, de pildă, *Romulus cel Mare* — Dürrenmatt deformează evenimentele istorice pentru a formula concluzii privind înțelegerea desfășurării istoriei contemporane. Astfel, împăratul Romulus cel Mare nu mai aspiră la calitatea de erou tragic, devenind un filosof sceptic al istoriei, un bufon pentru care istoria nu mai are nici un sens, luând în derâdere idealurile și valorile tradiționale. Finalul piesei aduce însă o răsturnare de planuri de-a dreptul surprinzătoare. Confruntarea dintre Romulus cel Mare și Odoacru, căpetenia germanilor, scoate în evidență lipsa de perspectivă istorică a viitorului imperiu germanic, care va deveni tot atât de trecător și de sângeros ca și cel roman. Replica lui Odoacru reflectă o anumită concepție pesimistă asupra istoriei : „*Odoacru* : dacă ne refuzi capitularea, dacă noi doi nu ne înțelegem, lumea va cădea în brațele nepotului meu. Se va naște o nouă Romă, un imperiu mondial germanic, tot atât de trecător și tot atât de sângeros, cum a fost și cel roman“ [44].

Așadar, nu mai este posibilă trăirea tragicului în istorie, întrucât evenimentele, faptele devin aberante, grotești, absurde. Asistăm deci la criza personalității eroului, la transformarea lui în bufon, în personaj de comedie.

Romulus cel Mare apare astfel conceput ca un „exponent al unui ciclu de civilizație, peste care se suprapune un alt ciclu. De

44 Friedrich Dürrenmatt, *Romulus cel Mare*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

la această traiectorie a existenței nu există nici o putință de abatere. De aceea, intinerariul lui Romulus devine marca specifică a condiției umane. Ipostaza suveranului redus la existența mecanică a unui clovn este, de fapt, un avertisment pe care dramaturgul occidental îl adresează contemporanilor“ [45].

În concluzie, personajele lui Dürrenmatt luptă, se zbat în cadrul universului alienat, incomprehensibil, dar ajung la concluzia că nimic nu se mai poate schimba. Iată cum concepe dramaturgul elvețian pe eroii săi : „Orbul, Romulus, Ybeloe, Akki sunt oameni curajoși. Ordinea pierdută a lumii se restabilește în piepturile lor, universalul scapă din mâna mea. Refuz să găsesc universalul înăuntrul unei doctrine ; pe el îl accept ca pe haos. Lumea (și prin urmare scena care înseamnă această lume) stă în fața mea ca un monstru, ca o enigmă și o calamitate, care trebuie acceptată, dar în fața căreia nu este îngăduit să capitulezi. Lumea este mai mare decât omul, în mod forțat ea capătă trăsăturile atât de amenințătoare, care, dincolo de un anumit punct, n-ar mai fi amenințătoare ; dar n-am dreptul și nici capacitatea să mă situez în afară. Consolarea prin ficțiune e adeseori foarte ieftină ; mult mai cinstit este să-ți păstrezi privirea omenească“ [46].

În *dramaturgia lui Max Frisch* accentele de satiră și critică socială sunt mult mai evidente decât la Dürrenmatt, el fiind influențat în mare măsură de Bertolt Brecht, pentru care a manifestat o mare admirație (cei doi dramaturgi având afinități artistice și concepții apropiate privind individul și societatea contemporană). În *Jurnalul* său (scris între 1946—1949) își exprima, de altfel, recunoștința față de măiestria artistică a lui Brecht, față de formula „teatrului epic“ propusă de acesta. După o perioadă de căutări și experimente, concretizate în diverse scrieri literare de mai mică importanță, Frisch se consacră dramaturgiei, elaborând opere care au pătruns în conștiința epocii noastre. Astfel, încă în primele sale piese, Frisch abordează o diversitate de aspecte ale vieții individului, ale relațiilor interpersonale familiale (*Santa Cruz,* 1944), precum și probleme grave cu care s-a confruntat istoria contemporană recentă, și anume : ascensiunea fascismului (*Acum cântă din nou.* 1945), responsabilitatea în fața

---

45 Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1970, p. 134.

46 Friedrich Dürrenmatt, *Probleme ale teatrului*, în „Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul 20“, vol. II, Editura Minerva, București, 1973, p. 193.

Scanned with OKEN Scanner

istoriei (*Zidul chinezesc*, 1946), voința de putere a „supraomului", care a condus la ororile săvârșite de cel de al treilea Reich (*Contele Öderland*, 1950).

După contactul direct cu concepțiile estetice brechtiene — după întoarcerea sa din S.U.A., în 1948, Brecht s-a stabilit pentru o scurtă perioadă la Zürich, unde s-a împrietenit cu Max Frisch — dramaturgul elvețian a scris unele opere de o mare forță de penetrare în conștiința publicului. Astfel, piese, ca : *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* (1952), *Biedermann și incendiatorii* (1957—1958), *Andorra* (1960), cuprind puternice accente de critică socială la adresa societății contemporane, denunțând — prin parabole și alegorie — mecanismele alienate și alienante.

Dacă întreprindem o analiză succintă a personajelor din unele piese ale sale, constatăm că acestea își pun grave probleme de conștiință, de responsabilitate civică și politică față de evenimentele istorice în care sunt implicate. Chiar și în piese aparent neangajate, ca *Don Juan sau dragostea pentru geometrie*, autorul demitizează concepții și situații referitoare la tipul de erou consacrat de tradiție (Don Juan). Unii autori, între care Albert Camus, au făcut din Don Juan un tip de erou „absurd", predestinat să trăiască experiența situației sale limită până la epuizare și, pornind de aici, ar putea întrezări un început de revoltă, de resurecție și depășire a universului alienant. Max Frisch propune un tip de Don Juan care face eforturi disperate de a transcende condiția sa — consacrată de secole de tradiție — pentru a se consacra unei activități intelectuale ce-i poate da satisfacții deosebite, dar nu reușește să depășească convențiile și clișeele relațiilor interumane. În final, deși se preface că moare, Don Juan supraviețuiește prin imaginea pe care alții și-au făurit-o despre el, încât eforturile sale se dovedesc inutile. Întâlnim aici ideea dedublării eului, a personalității umane. În acest sens, Jean Gênet a ilustrat, în piese, ca *Negrii*, *Balconul* ș.a., destinul tragic și grotesc, totodată, al unor „eroi" de a transcende condiția lor alienată și de a se privi, ca în oglindă, crezând că pot trăi prin imaginile create și se pot desprinde de realitatea crudă a situației lor.

Ca și în dramaturgia brechtiană, problemele sociale și politice sunt strâns legate și în piesele lui Frisch de conflictele dintre lumea valorilor umane și forțele subversive, degradante ale sistemului social. La Brecht însă, satira socială este mai violentă, vizând, prin modalități artistice adecvate (alegoria, parabola), evenimente politice contemporane. La Max Frisch parabola este însă atât de diluată, încât semnificațiile sale nu mai reușesc să comunice o concentrație clară despre situația condiției umane din ca-

Scanned with OKEN Scanner

drul unui anumit sistem social și nu în general, după cum se poate trage concluzia din acțiunea pieselor. Poate că numai în *Biedermann și incendiatorii* învelișul alegoric să fie mai transparent, mai apropiat de evenimente istorice concrete. Astfel, Biedermann, micul burghez, care este preocupat doar de afacerile sale, nu observă că incendiatorii au pătruns în propria-i casă cu gânduri necurate. Aluziile fără echivoc la adresa ascensiunii și agresiunii pun în evidență preocuparea lui Frisch față de pericolele unei catastrofe infinit mai mari decât ultimul război mondial. Deși pare o tragedie prin dezastrul final, piesa devine o parodie a acesteia, alunecând în tragic-comic și având puternice accente grotești. Valorile și principiile care se distrug — pare să sugereze autorul — meritau, într-un fel, să dispară, pentru că nu erau, de fapt, valori autentice care să impună respectul și nu aveau nici un fel de perspectivă istorică. De aici grotescul și absurdul situațiilor cu care se confruntă Biedermann, care nu poate deveni erou de tragedie, ci un *nonerou*, un personaj tragi-comic.

În *Andorra* atmosfera devine și mai sumbră, semnificațiile sale vizând realitățile crude ale prigoanei rasiale din timpul ocupației fasciste. La început, în *Andorra* toată lumea este fericită. Intervine însă un eveniment limită cu care andorrenii sunt confruntați. Autorul a vrut să pună în evidență, cu acest prilej, caractere, atitudini, comportamente umane. Acest eveniment-limită se referă la apariția soldaților fasciști. În fața noii situații sociale total răsturnate, valorile lumii vechi sunt negate, începând chiar cu cei care pretindeau că le apără. Astfel, se supun pe rând noii ordini : doctorul, soldatul, cârciumarul, profesorul. Învățătorul și fiul său Andri — pe care toată lumea îl știa că este un copil de evreu găsit (dar, de fapt, nu era) — devin, în noua ordine socială instituită, victime ale prigoanei rasiale. Frisch deschide un proces nu numai forțelor opresoare din afară, ci și lașității și mentalităților dinăuntru, care apar în toată monstruozitatea lor, contribuind la conturarea unei lumi de coșmar. Situația tragică nu se realizează, deși învățătorul și Andri sunt sacrificați în numele principiilor noii societăți.

Personajele lui Max Frisch nu pot deveni tragice, dar nici pe deplin clovni sau marionete ca la Eugéne Ionescó sau Beckett. Conștienți că sistemele de valori ale lumii în care trăiesc nu mai pot asigura orientarea în spațiul și timpul social, eroii lui Frisch devin sceptici, se sacrifică în mod inutil, și de aceea nu mai pot oferi o garanție pentru remedierea situației lor. Tragediile vieții lor este că sunt singuri, înconjurați din toate părțile de forțele obscure declanșate de mecanismul dereglat al lumii înstrăinate.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

CONDIȚIA UMANĂ A PERSONAJULUI ÎN TEATRUL ROMÂNESC DE AZI

1. STRUCTURI NOVATOARE ÎN DRAMATURGIE

Dramtturgia românească din ultimele decenii acceptă experimentul ca pe una dintre soluțiile posibile de stimulare a creativității și nu ca pe un scop în sine, impus de capriciile modei literare. Experimentând, dramaturgii noștri sunt interesați de modul în care creația lor se finalizează în forme artistice expresive, în spectacolul teatral. Consecvenți principiului conform căruia structura piesei tradiționale trebuie să cunoască un proces de înnoire, autorii devin sensibili în primul rând la acele procedee și tehnici dramaturgice care vizează restructurarea radicală a conținutului și formei operei teatrale. Astfel, în construcția operei sunt utilizate tehnici care modifică substanțial concepția tradițională privind : a. *modul de concepere a personajului* și *locul său în evoluția narațiunii dramatice* ; b. *o anumită atitudine de „indiferență" față de acțiunea tradițională și „inventarea" unui alt tip de „povestire" dramatică,* eliberată de rigorile construcției clasice ; c. *abandonarea conflictului,* consecință firească a lipsei de acțiune ; d. *adoptarea unui limbaj specific,* care să exprime complexitatea stărilor sufletești ale omului contemporan ; e. *construirea unui nou tip de piesă,* cu o structură compartimentală, ca rezultat al renunțării la acțiune și conflict, apelând la metode și tehnici utilizate de filmul și romanul modern.

a. *Personajul* nu mai este conceput într-o modalitate pe deplin realistă, în toate detaliile, stările, atitudinile sale — cu o structură literară caracterizată de rigoare și coeziune —, ci apare multiplicat în numeroase ipostaze existențiale și într-o varietate de tipuri și situații mobile, de la cele comic-grotești și absurde până la cele realiste, cu irizări simbolice și parabolice. Astfel de eroi, cu disponibilități și evoluții tipologice surprinzătoare de la o operă la alta, întâlnim la Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Ion Băieșu, Ecaterina Oproiu ș.a.

Structura, uneori destul de fragilă, a personajelor poate fi și o consecință a faptului că autorii adoptă anumite modalități și teh-

Scanned with OKEN Scanner

nici de concepere a acestora, pentru a exprima complexitatea stărilor și trăirilor psihice ale individului. În continuare, desprindem câteva dintre posibilele modalități de concepere a personajului de către dramaturgii noștri. Astfel, apare tot mai evident în unele piese procedeul „construirii" eroului sub ochii noștri, ca în piesele structurate după procedeul „teatru în teatru". O întreagă galerie de personaje își asumă roluri de o mare diversitate tipologică în piese, ca : *Noțiunea de fericire, Între etaje* (Dumitru Solomon), *Capul* (Mihnea Gheorghiu), *Mârâiala* (Paul Cornel Chitic), *Misterul Agamemnon* (Iosif Naghiu), *Discurs despre o capră* (D. R. Popescu).

De asemenea, eroii preferați ai dramaturgilor preocupați de reînnoirea modalităților de creație teatrală sunt *personajele-arhetipuri* capabile să exprime esența condiției umane, acel *cu supra-individual* deschis spre universalitate. Pentru D. R. Popescu, arhetipurile servesc ca mijloc de vehiculare a unor simboluri în care omul, ca ființă generică, nu-și mai recunoaște propria-i condiție, înstrăinându-se în lumea situațiilor grotești și absurde. În piese, ca : *Pădure cu pupeze* sau *Cezar, măscăriciul piraților*, personajele se torturează reciproc, își inversează rolurile, devin victime și călăi, ca într-un caleidoscop în care nu mai putem deosebi realul de imaginar, incongruența conduitei acestora fiind predominantă. Personaje arhetipale întâlnim și la Iosif Naghiu, mai ales în piesele scurte, concepute ca parabole ale condiției umane : *Numele meu e Petrescu, Week-end, În vălmășag, Domnul Telescop, Sub umbrelă* ș.a. Eroii lor ascund simboluri surprinzătoare prin posibilitatea de a încorpora adevăruri despre omul contemporan. Descifrarea acestora poate permite redescoperirea unor conduite umane alienate, de pericolul cărora omul contemporan nu este deplin conștient. Un mod original de a concepe omul în interdependențele sale cu universul apare în dramaturgia lui Marin Sorescu. În trilogia *Setea muntelui de sare* (cu piesele *Iona, Paracliserul, Matca).* precum și în *Pluta Meduzei, Casa evantai, Există nervi* ș.a., eroii sunt, în marea lor majoritate, niște Sisifi moderni, conștienți de inutilitatea acțiunii lor, dar și de faptul că merită să încerci depășirea condiției de muritor. Astfel, Ioana și Paracliserul epuizează, ca indivizi limitați existențial, toate căile și mijloacele de a atinge sublimul, absolutul. Meritul lor constă însă în temeritatea cu care se angajează, de fiecare dată, să asigure omenirii șansa de a se cunoaște și de a se perfecționa.

Conceperea personajului ca arhetip se întâlnește și în unele piese ale lui Ion Băieșu *(În căutarea sensului pierdut, Maestrul,*

Scanned with OKEN Scanner

Poarta cetății, Chițimia etc.), Romulus Guga *(Evul mediu întâmplător, Moartea domnului Platfus)* și Paul Everac (*Cititorul de contor, Subsolul, Ape și oglinzi, Camera de alături* etc.).

Personajul este privit uneori de dramaturgii noștri ca bufon (clovn) care, asemenea celui shakespearian, rostește adesea adevăruri revelatoare despre condiția umană contemporană. Astfel de bufoni întâlnim în piesele lui D. R. Popescu. O caracteristică a acestor „eroi" este simularea, așa cum apare, de pildă, la regele cu mască de bufon, Dromichaites, din *Muntele.* Acesta își dedublează personalitatea în scopul sesizării unor aspecte mai puțin descifrabile ale evenimentelor istorice, pentru ca, în final, să le aureoleze prin fapte și atitudini de o mare valoare moral-politică. Prin statutul lor ambiguu — de personaje comic-grotești, dar înzestrate cu simț critic — clovnii pot răsturna situații firești, deturnând evoluția conflictelor, a deznodământului, în funcție de forțele aleatorii pe care le pun în mișcare. Analizând statutul unor personaje comic-grotești ale lui D. R. Popescu din *Balconul, Ca frunza dudului din rai, Omul de cenușă, Pisica în noaptea Anului Nou, O pasăre dintr-o altă zi, Discurs despre o capră,* constatăm că limbajul și conduita lor nu sunt gratuit absurde, ci semnifică gradul înalt de alienare la care au ajuns, prin integrarea lor într-un complex de relații interindividuale, prin reificarea esenței umane, a atitudinii și comportamentului lor. Personaje-bufoni apar și în piesele lui Teodor Mazilu *(Acești nebuni fățarnici, Mobilă și durere),* Dumitru Solomon *(Noțiunea de fericire),* Marin Sorescu *(Pluta Meduzei, Răceala, A treia țeapă),* Ion Băieșu *(Prețul, În căutarea sensului pierdut, Cine sapă groapa altuia, Dresoarea de fantome).* Rolul acestor personaje este acela de a marca gradul de înstrăinare în care se află ; astfel, ele fie că nu-și dau seama de faptul că sunt bufoni, fie că își asumă acest rol în mod deliberat. Iată cum vede D. R. Popescu „statutul" bufonului în narațiunea dramatică : „bufonul de astăzi este un tip care, nemaiputând fi bufonul regelui, este bufonul propriei sale conștiințe" [1].

b. *Eliminarea acțiunii tradiționale* constituie una dintre caracteristicile noii noastre dramaturgii experimentale. Narațiunea — povestirea unor întâmplări, fapte sau evenimente — nu mai poate oferi soluția ideală necesară „derulării" acțiunii scenice și atunci se apelează la un limbaj specific, concretizat în dialoguri vii, violente, „înviorate" de expresii ilogice, absurde, care, în virtutea

1 Dumitru Radu Popescu, *Teatru*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1985, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

acumulării replicilor, vor oferi, în cele din urmă, un simulacru de acțiune, o „înaintare" în timpul și spațiul teatral. Printr-o abilă mânuire a dialogului teatral, se încearcă nu atât surprinderea psihologiei personajelor, cât mai ales „descifrarea" adevărului din complexa rețea a relațiilor interumane.

În piesele noastre contemporane care adoptă structuri dramatice novatoare, autorii renunță la înfățișarea unor relații cauzale între fapte, evenimente, întâmplări în favoarea unui alt gen de derulare a „povestirii" dramatice. Acțiunea se află, așadar, sub semnul experimentului și inovației, în așa fel încât acumulările succesive de istorii povestite sau de scene și situații de viață narate de diverse personaje devin „substanța" dramatică a acțiunii. Astfel, în piese, ca : *Visul, Balconul, Cezar, măscăriciul piraților, Pădure cu pupeze* (D. R. Popescu), *Iona, Paracliserul, Matca* ș.a. (Marin Sorescu), *Cerul înstelat deasupra noastră, Interviu* (Ecaterina Oproiu) ș.a., „acțiunea" se construiește sub ochii noștri, din replici, stări psihice, conduite, redate scenic într-o multitudine de ipostaze existențiale. Opere deschise prin însăși structura lor, piesele dramaturgilor noștri n-au abandonat acțiunea din spirit de frondă. În aceste piese acțiunea poate reîncepe oricând, chiar din momentul în care a încetat, semnificând faptul că dramaturgii creează în mod conștient forme dramatice capabile să comunice spectatorilor un anumit mesaj. De altfel, dramaturgii nu sunt preocupați de structurile clasice ale operei dramatice, ci mai degrabă de ceea ce vor să transmită, de forța pe care dialogul reușește s-o imprime limbajului dramatic.

Analizând, comparativ, acțiunea din piesele dramaturgilor noștri, ajungem la concluzia că lipsa narațiunii — elementul esențial al oricărei acțiuni — n-a avut consecințe negative asupra viabilității structurilor dramatice. Dimpotrivă, prin punerea lor în scenă au dobândit consistență și „rezistență" la „intemperiile" și „eroziunile" provocate de evoluția formelor teatrale, dovadă fiind perenitatea lor în repertoriile teatrelor și în conștiința criticii.

c. *Înlăturarea deliberată a conflictului și a deznodământului* nu reprezintă un scop în sine, ci decurge logic din atitudinea autorilor față de însăși structura textului dramatic. De altfel, o piesă fără acțiune nu poate avea nici conflict, nici deznodământ, așa cum apare, de regulă, în dramaturgia „absurdului" sau în farsele tragice ale lui Dürrenmatt și Frisch.

Ce se întâmplă însă cu o piesă fără conflict ? Conflictul presupune, în fond, o rezolvare, deznodământul dobândind o anumită semnificație pentru piesa clasică, tradițională. Eliminarea conflictului

Scanned with OKEN Scanner

atrage după sine lipsa unui final concludent pentru spectator. În piesele unor autori, ca : D. R. Popescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Ecaterina Oproiu, Ion Băieșu, Romulus Guga ș.a., nu mai întâlnim conflicte în sensul tradițional al termenului, deoarece înseși subiectele tratate permit o desfășurare liberă a fanteziei dramaturgului.

Complexitatea, lumii visului, alegoriei, mitului, a întrepătrunderilor dintre real și imaginar, dintre fantastic și oniric este adusă pe scenă, creând și propunând o lume caleidoscopică de conflicte, pasiuni, conduite. Forța lor persuasivă asupra spectatorilor devine argumentul esențial al perenității și necesității unui astfel de teatru, în care adevărul vieții este rostit în tonalitățile și registrele profunde ale sensibilității umane.

d. *Crearea și folosirea unui limbaj specific* exprimă nu numai complexitatea stărilor sufletești ale personajelor, ci și tendințele alienate ale conduitei lor. Dramaturgia lui D. R. Popescu se remarcă prin personaje alienate, prin pierderea esenței lor umane. De remarcat însă că nu toate personajele participă la jocul alienant al limbajului (nici la Eugenéne Ionescó expresiile ilogice, absurde nu sunt folosite ca scop în sine, pentru a „discredita" personajele), ci numai acelea pentru care adevărul și-a pierdut valențele sale axiologice. De aceea, limbajul lor degradat ascunde o întreagă psihologie a condiției lor alienate. Totul este învăluit într-o atmosferă de mistificare și reificare, gesturile și atitudinile acestor „eroi" apărând caricatural-grotești. Edificatoare în acest sens sunt unele personaje din *Balconul* (Băsat, Cășină, Țaporea), *Ca frunza dudului din rai* (Țiclete, Ionel, Dida, Viana, Liana, Marghioala ș.a.), *Mormântul călărețului avar* (Bască, Facca, Păsulă), *Discurs despre o capră* (Azarian, Evelina).

Pentru personajele lui Marin Sorescu din *Există nervi, Iona, Paracliserul, Pluta Meduzei,* limbajul constituie resursa inepuizabilă a supraviețuirii lor într-o lume ajunsă la limitele înțelegerii raționale. Eroii acestor piese se află într-un „ținut" al limbajului care devine „exploziv", având tendința de a pune stăpânire pe modul lor de a fi și de a se exprima.

Există însă în dramaturgia noastră de azi piese în care limbajul coerent exprimă și susține adevărate drame de idei, autentice dezbateri etico-filosofice asupra condiției umane. Abordarea unor probleme de conștiință, tulburătoare prin implicațiile lor asupra relațiilor interumane, întâlnim în dramele de idei ale lui Dumitru Solomon *(Socrate ; Platon ; Diogene, câinele ; Arma secretă a lui Arhimede ; Între etaje ; Noțiunea de fericire),* în parabolele filosofice ale lui Iosif Naghiu *(Misterul Agamemnon ; Întuneric ; Barca*

Scanned with OKEN Scanner

e plină ; Ulise în cal ; Ambasada iubirii), în „vivisecțiile" dramatice ale Ecaterinei Oproiu asupra condiției femeii *(Cerul înstelat deasupra noastră, Interviu, Nu sunt Turnul Eiffell),* în unele piese ale lui Paul Cornel Chitic *(Mârâiala, Schimbarea la față),* în ciclul *Politica* de Theodor Mănescu ș.a. De asemenea, dramele și scenariile dramatice cu subiecte istorice ale lui Mihnea Gheorghiu *(Capul),* Paul Anghel *(Săptămâna patimilor, Viteazul)* propun, cu mijloace teatrale care aparțin experimentului și avangardei, o nouă „recitire" a istoriei naționale din perspectiva epocii contemporane.

e. *Structura comportamentală a piesei* constituie una dintre caracteristicile dramaturgiei noastre bazate pe inovații și experiment. Procedeul compartimentării reprezintă o consecință a utilizării unor modalități artistice întâlnite frecvent în romanul și filmul epocii noastre. În structurile piesei compartimentate, elementele specifice operei dramatice (acțiunea, intriga, limbajul, personajele), ca și unitățile de timp și spațiu suferă modificări semnificative, cu repercusiuni asupra gradului de receptare integrală a mesajului, dar cu o amplificare a posibilităților de diseminare a emoției estetice în rândul spectatorilor. În majoritatea pieselor unor autori, ca : D. R. Popescu, Marin Sorescu. Iosif Naghiu, Dumitru Solomon, Paul Cornel Chitic, Ecaterina Oproiu ș.a., limbajul amplifică însăși acțiunea, prin acumularea replicilor și prin forța de penetrare a dialogului asupra receptorului. Compartimentarea nu creează greutăți în înțelegerea mesajului de ansamblu al piesei. Mai mult : prin proliferarea unor nuclee de acțiune declanșate de avalanșa cuvintelor, piese, ca : *Interviu* de Ecaterina Oproiu sau *Capul* de Mihnea Gheorghiu se susțin și prin soluțiile și sugestiile pe care le oferă regiei spectacolului. De remarcat că secvențele, episoadele — similare celor utilizate în scenariile de film — deschid spectatorului perspective inedite de înțelegere a semnificațiilor înscrise în structura de ansamblu a operei.

Teatrul românesc din ultimele decenii nu poate fi surprins în diversitatea manifestărilor sale, „înseriat" sau clasificat după criterii dinainte stabilite. În studiul structurilor novatoare ale dramaturgiei originale am pornit de la transformările profunde care s-au produs în reînnoirea limbajului teatral, în adoptarea unor tehnici și procedee moderne de construcție dramatică a operei. Pentru dezvoltarea sa viitoare, dramaturgia noastră este pregătită să facă față oricăror tendințe și soluții novatoare care vor apărea în arta teatrală contemporană. După cum se poate constata din întreaga evoluție a teatrului românesc de azi, dramaturgia originală este deschisă în permanență dialogului cu modalități și procedee teatrale existente și practicate de teatrul universal.

Scanned with OKEN Scanner

2. ORIZONTURI TEMATICE ÎN TEATRUL ROMÂNESC

Teatrul românesc din ultimele decenii s-a remarcat și prin frecvența unor teme, subiecte, motive care pun în valoare preocupări constante pentru descifrarea multiplelor fațete ale individului și condiției umane din epoca noastră. Nu trebuie să privim în sens limitat aria de cuprindere a temelor prezente în dramaturgia actuală. Nu putem opera, așadar, o distincție netă între temele „înscrise" în piesele tradiționale și cele aflate sub incidența soluțiilor novatoare ale artei teatrale. Există preocupări comune pentru aceleași teme la toți autorii ; diferă însă accentele care se pun pe un subiect sau altul, în funcție de diverse condiții și situații, generate de concepția artistică și de modul de realizare a operei.

Din diversitatea și varietatea temelor și subiectelor care „circulă" din abundență și „migrează" de la un autor la altul reținem pe acelea care au devenit cunoscute pentru modul ingenios în care au fost tratate în operele dramatice. Propunem, totodată, următoarea clasificare și grupare a acestora în scopul realizării unei sinteze tematice a dramaturgiei actuale :

A. *Imposibilitatea realizării unei comunicări interumane autentice,* generată de alienarea personajelor, ca urmare, a blocării „circuitelor" sentimentale, ale afectivității și trăirilor psihice. În dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu — îndeosebi în piesele : *Balconul ; Mai suna-vei, dulce corn ?... ; Pisica în noaptea Anului Nou ; Cezar, măscăriciul piraților ; Domnul Montaigne bea ape minerale ; Pasărea Shakespeare* ș.a. — desprindem două planuri ale limbajului : a) *unul realist, logic,* în care dialogul exprimă preocuparea personajelor pentru descoperirea adevărului, pentru recunoașterea „chipului" real al relațiilor interumane din spatele măștilor, care încearcă să ascundă ipocrizia socială ; b) *altul ilogic, absurd,* ce aparține, de regulă, unor personaje alienate, cu un comportament absurd-grotesc, inconștiente și insensibile, gata oricând să-și inverseze rolurile, să dispară și să reapară instantaneu, în funcție de evoluția evenimentelor. Modul în care sunt concepute unele personaje din *Balconul* (Malpomete, Țaporea, Cașină ș.a.) este tipic pentru înțelegerea gradului de alienare a acestor eroi de comedie absurdă.

B. *Limbajul ,ca mod de existență și de cunoaștere a lumii,* constituie una dintre temele preferate de dramaturgi, ca : Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon

Scanned with OKEN Scanner

ș.a. Astfel, la Marin Sorescu, atât trilogia *Setea muntelui de sare (Iona, Paracliserul, Matca)*, cât și în *Există nervi, Pluta Meduzei* etc., limbajul „ascunde" în structura sa intenții epistemologice, de „luare sub control" a realității, a condiției individului și a sensului său în lume. „Vorbesc, deci exist", confirmă cu fiecare replică personajele, îngrijorate de starea condiției lor precare într-o existență ce se dovedește ostilă ; însuși procesul cunoașterii este „interogat" și amenințat în permanență de ilogicul și absurdul situațiilor dramatice. „Tragediile ontologice", cum au mai fost numite piesele lui Marin Sorescu, au drept „personaj" principal limbajul, apropiindu-se, prin preocupări și problematică, de farsele tragice ale lui Samuel Beckett. Spre deosebire însă de Beckett, limbajul eroilor lui Sorescu nu se angajează în planul ontologic al tragicului ființei umane. Mânuind cu abilitate narațiunea dramatică, dramaturgul român realizează o sinteză originală între tragic, comic, absurd, grotesc și oniric, cu influențe benefice asupra structurii operei dramatice.

Un mod original de a concepe și caracteriza personajele prin intermediul limbajului pe care îl „exersează" și prin care se torturează reciproc întâlnim — evident, cu mijloace dramaturgice diferite — la Ion Băieșu, Leonida Teodorescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Mircea Radu Iacoban ș.a. Derizoriul, grotescul, absurdul abundă în piesele lui Ion Băieșu, personajele fiind „prinse" în agrenajul unor situații din care încearcă să iasă prin utilizarea unui limbaj marcat de „însemnele" alienării. Dincolo de semnificațiile etico-sociale ale „întâmplărilor" înfățișate, autorul ne invită să vedem de ce este capabil limbajul atunci când acaparează gândurile și conduita personajelor, reducându-le, în ultimă instanță, la rolul de bufoni. Teodor Mazilu surprinde, la rândul său, „logica" prostiei nedisimulate — convinsă de justețea argumentelor sale — agresivitatea devenind caracteristica unei întregi galerii de personaje. La Dumitru Solomon, ca și la Mircea Radu Iacoban și Iosif Naghiu, distorsiunea limbajului servește pentru ilustrarea poziției, a „statutului" și rolului eroilor în acțiunea și conflictele dramatice, dar și ca mod de cunoaștere și apreciere a raporturilor interumane, de descifrare a sensurilor existențiale ale condiției umane. Pentru Aurel Baranga, limbajul eroilor din *Opinia publică* și *Interesul general* este definitoriu pentru trăsăturile lor de caracter, pentru aprecierea gradului lor de alienare.

Scanned with OKEN Scanner

C. *Descoperirea, prin orice mijloace, a adevărului,* în condițiile în care personajele „se străduiesc" să-l mascheze prin lașitate și minciună constituie una dintre temele majore care „circulă" frecvent în opera unor dramaturgi, ca : D. R. Popescu, Dumitru Solomon, Paul Everac, Iosif Naghiu, Horia Lovinescu ș.a. Astfel, la Paul Everac demersul eroilor către aflarea unei „clipe" de adevăr — revelatoare pentru dobândirea echilibrului interior, pentru starea lor de spirit — constituie preocuparea esențială a unei categorii largi de personaje care, presimțind efectele pendulării lor între adevăr și eroare, încearcă să le depășească. În piese, ca : *Cititorul de contor, Un fluture pe lampă, Un pahar cu sifon, Ordinatorul* ș.a. sunt „disecate" articulațiile procesului de obturare a adevărului, de degradare a valorilor moral-civice. Dumitru Solomon denunță, în piesele sale, procesul de pierdere a sensibilității, afectivității și purității morale. Atât personajele din piesele în care este vorba despre învățați și filosofi, ca Socrate, Platon, Diogene, Erasmus din Rotterdam, Arhimede, cât și eroii din *Noțiunea de fericire, Între etaje, Iluzia optică* ș.a. sunt purtătorii de cuvânt ai unei umanități însetate de adevăr și umanism, preocupați de reîntoarcerea la valorile autentice ale culturii.

Relația dintre adevăr și eroare, ca și demersul axiologic de înlăturare a nonvalorilor sunt omniprezente în opera dramatică a lui D. R. Popescu. O crimă, adevărată sau imaginară, produce o adevărată cascadă de presupoziții, niciodată însă confirmate de desfășurarea demersului pentru aflarea vinovaților. De altfel, pe autor nu-l interesează descoperirea cu orice preț a adevărului, ci se străduiește să ne convingă de necesitatea de a veghea la asanarea climatului din raporturile interpersonale, astfel încât niciodată să nu se mai poată întâmpla ca adevărurile profunde ale condiției umane să fie dislocate din rosturile lor firești. Crima în sine poate că nici n-a existat — par a spune personajele din *Pasărea Shakespeare, Pisică în noaptea Anului Nou, Balconul, Ca frunza dudului din rai* etc. — și nici nu mai interesează decât ca motiv pentru demascarea acelui climat de lașitate și minciună, în interiorul căruia „eroii" își consumă existența lor alienată. Procesul descoperirii adevărului trebuie înțeles în complexitatea sa, în abilitatea artistică a fiecărui dramaturg de a-l descoperi și înfățișa cu mijloacele artei teatrale. De altfel, adevărul pe care îl caută cu înfrigurare dramaturgii noștri nu se află în afara condiției omului contemporan, în sferele înalte ale abstracției filosofice, ci face parte integrantă din existența noastră : „Eu cred că adevărul din piesele noastre — afirmă D. R. Popescu — este adevărul din realitatea

Scanned with OKEN Scanner

noastră. Trebuie doar să descoperi acest adevăr în realitate, să-l descoperi real și adevărat în operă. Dar să nu pretindem unei piese să epuizeze tot adevărul vieții, să se ocupe și de matrozi, și de fotbaliști, și de mulgători, și de problema cutare și cutare și să nu zicem că o piesă nu este adevărată dacă nu se ocupă și de cutare și de cutare. Dar o piesă înainte de toate este un semnal"[2]. Acest „semnal" poate însă conține elemente suficiente pentru declanșarea procesului de radicalizare a conștiinței spectatorului, de descifrare a adevărului.

D. *Criza stărilor de conștiință și relevarea idealului purității morale ca remediu spiritual* în lupta împotriva absurdității și grotescului unor situații și conduite alienate constituie subiecte și teme cu o largă audiență în dramaturgia noastră actuală. Autorii noștri dramatici acordă un spațiu amplu de „afirmare" acelor personaje pentru care menținerea purității morale devine condiția primordială a manifestărilor valorilor umanismului românesc. Astfel, personaje, ca: Maria din piesele *Piticul din grădina de vară* și *Mormântul călărețului avar* de D. R. Popescu, precum și Irina din *Matca* de Marin Sorescu reprezintă arhetipuri ale femeii din acest spațiu geografic, modelate însă de o întreagă civilizație românească. Uriașele sacrificii umane de care au fost capabile au avut drept scop repunerea în drepturi a valorilor și idealului de viață.

Demascarea atitudinilor grotești și absurde ale personajelor nu are un scop în sine și dramaturgii noștri nu se manifestă ca epigoni și adepți ai unor modele și tipologii umane alienate, prezentate cu o mare forță de sugestie în dramaturgia „absurdului". Atât la Iosif Naghiu, D. R. Popescu, cât și la Ion Băieșu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon ș.a., prezența unor personaje alienate datorită limbajului dereglat este necesară în măsura în care sunt evidențiate stările de spirit negative și, totodată, eforturile de descoperire a sensului real al situațiilor și faptelor petrecute. Întrebându-se în ce măsură se regăsește societatea românească în teatru, criticul Valentin Silvestru se referea la problemele dramaturgiei noastre, la temele și subiectele vehiculate de piesele contemporane: „dramaturgia modernă preferă, după cât se pare, mai puțin tipurile și mai mult stările, acestea având o capacitate de altă natură de cuprindere a socialului. În nimbarea eroică a cotidianului și încărcarea cu dramatism a faptului divers, în biografizarea anonimilor și surprinderea momentului de criză, ca etapă a gradualită-

2 Dumitru Radu Popescu, *Teatru*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1985, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

ții, nu ca finitudine, se întrevăd date ale existenței sociale actuale. E studiat lanțul de interdependențe între membrii unei colectivități. Sunt detectate sentimentul de prezență al individului și aspirația sa spre personalitate. În unele opere dramaturgice contemporane nu întâlnim alienarea prin singularizare, ci angrenarea în totalitate, prin descoperirea unor noi raporturi cu lumea, omul simțindu-se o parte a universului, un corelat al ei (Mikel Dufrenne), devenind conștient că deține privilegiul gândirii și al existenței ca acțiune" [3].

E. *Condiția creatorului și destinul creației* în epoca contemporană se regăsește frecvent între temele preferate de dramaturgia noastră. Tema este prezentă în teatrul românesc interbelic, unde întâlnim opere remarcabile, în manieră tradițională sau în registrul teatrului poetic, așa cum este, de pildă, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga.

Realizarea cu mijloacele artei teatrale moderne a unor opere în care creatorul își expune concepția asupra creației sale, din perspectiva viabilității ei în timp, s-a înscris ca o „obsesie creatoare" a unor dramaturgi încă din deceniul al șaselea, în special în prelungirea piesei realiste, în maniera dramei de idei, promovată cu succes de Camil Petrescu *(Suflete tari, Jocul ielelor). Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, devine reprezentativă pentru preocuparea constantă a dramaturgilor noștri față de destinul și rolul creatorului în societate.

În condițiile în care autori, ca : D. R. Popescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Ion Băieșu ș.a. au părăsit „canoanele" piesei realiste tradiționale, în dramaturgia noastră au apărut opere cu o amplitudine a mesajului și a sensurilor mult mai profunde, oferind deschideri asupra semnificațiilor filosofico-etice, politice și morale „înscrise" în destinul unor personaje, aflate, în genere, în ipostaza de creatori. Aceștia sunt puși în situații dificile atât în raport cu actul creației, cât și cu produsele sale, pe fondul înstrăinării raporturilor interumane.

În piesa *Paracliserul*, de pildă, Marin Sorescu își pune eroul în situația de a nu mai putea transcende situația sa de Sisif modern aflat în căutarea unui sens al acțiunilor sale, încât în final gesturile sale devin ridicole, absurde, grotești. Cauza o descoperim în imposibilitatea epistemologică a personajului de a întrezări, în condițiile alienate ale structurilor existențiale, un ideal al împlinirii personalității. De fapt, ca și unii eroi ai lui Camil Petrescu, Para-

3 Valentin Silvestru, *Un deceniu teatral*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

cliserul caută absolutul, încercând să se identifice cu vocația creatorului total. Zădărnicia oricărui efort de creație o întâlnim însă la „eroii" din *Pluta Meduzei*, parodiere a zborului în cosmos, în care creația devine, de fapt, o caricatură. Să nu uităm că dramaturgul își manifestă îngrijorarea față de destinul umanității, față de consecințele înarmărilor nucleare. *Pluta Meduzei* este o miniaturală arcă a lui Noe, pe care s-au strâns exemplarele negative ale unei lumi condamnate de autor la dispariție. Ni se propune o dialectică negativă a istoriei, semnificând regresul omenirii. În aceste condiții, zborul în cosmos se desfășoară în sens negativ, de la rachetă la balon și apoi la urcatul în copac.

În multe dintre piesele lui D. R. Popescu, procesul creației ajunge să-și piardă funcțiile ca urmare a dispariției idealului de viață, a imposibilității individului de a putea depăși condițiile alienante „instalate" datorită abandonării valorilor. Astfel, în piesa *Discurs despre o capră* suntem introduși în „tainele" creației teatrale, prin prezentarea unor structuri și elemente necesare „construcției" unui spectacol. Creatorul — întruchipat de personajul Azarian — nu-și ia în serios propria-i creație, dezvăluindu-ne, ironic, degradarea, lipsa ei de logică, de adevăr: „Azarian: Da. O capră dă teatrului materialitate, adevăr... Și, când scena va fi invadată de capre, de țapi... O, atunci ludicul va fi la el acasă!"[4].

Dumitru Solomon a surprins în piesele sale cu filosofi — *Socrate; Platon; Diogene, câinele* —, precum și în *Arma secretă a lui Arhimede, Soldatul și filosoful, Noțiunea de fericire, Între etaje* ș.a. condiția creatorului, fie el filosof, om de știință (Arhimede), umanist (Erasmus), autor dramatic (Daniel, din ultima piesă amintită), aflat în ipostaza de a oferi semenilor produse ale creației, destinată ameliorării condiției umane, perfecționării raporturilor interpersonale. Până la urmă, cu toții ajung la concluzia că produsele creației lor (concepții, sisteme filosofice, științifice, umaniste, literatura, arta etc.), nu pot exista „în sine", ci prin indivizi, colectivități umane. De altfel, „asumându-și toate inconvenientele ce decurg din ideea de a scrie drame cu eroi-filosofi, autorul și-a asumat și o temă, oarecum obligatorie: raportul dintre personaj și filosof, dintre om și filosof, dintre viață și filosofie (cu corolarul incompatibilității dintre viață și filosofie), dintre practică și teorie"[5].

---

4 Dumitru Radu Popescu, *Rezervația de pelicani*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 283.

5 Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane* (1944—1984), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 174—175.

Scanned with OKEN Scanner

Un anumit mod de a privi creația artistică și raporturile sale cu realitatea apare ca temă centrală a piesei *Între etaje*, în care Daniel — aflat în ipostaza de actor care întruchipează pe scriitor — se confruntă cu destinul său de om și de personaj, „circulând" între etajele vieții și ale artei retrăite pe scenă. Același decalaj între creație (idei, concepții) și realitate se regăsește și în piesa *Noțiunea de fericire*, în care filosoful Tudor, autor al unei cărți despre fericire, cunoaște și trăiește cel mai intens starea de nefericire.

Iosif Naghiu „recitește", în piesa *Întuneric*, într-o manieră personală, destinul scriitorului (Max), confruntat nu numai cu incertitudinile actului creator, ci și cu forțe agresive, malefice, destructive. În final însă, Max își schimbă rolul, exercitându-și teroarea asupra celor doi spărgători, „implicați", la rândul lor, în munca de creație. Max le este acum superior și pe planul exercitării teroarei, deoarece, în viziunea autorului, „creația, ca expresie a sufletului, este o impudoare ce trebuie mascată de vreme ce nu face decât să submineze poziția individului social" [6].

În unele piese ale lui Ion Băieșu, ca, de exemplu, în *Chițimia*, *Maestrul* ș.a., condiția creatorului este privită din perspectiva unei drame a ratării, a înstrăinării și pierderii identității, tratată de autor în maniera teatrului absurdului. Derizoriul și grotescul personajelor sunt surprinse într-un limbaj „colorat" cu expresii de jargon ale mahalalei moderne.

F. *Evenimentele istorice sunt folosite uneori doar ca pretext* și nu ca reconstituire realistă a istoriei naționale, în scopul înțelegerii condiției umane contemporane. Dramaturgi, ca : Paul Anghel, Paul Cornel Chitic, Mihnea Gheorghiu, D. R. Popescu, Marin Sorescu ș.a. au cultivat un gen de drame în care evenimentele istorice „dialoghează" cu noi, intersectându-și biografiile cu trăirile psihice și cu stările noastre de spirit, în virtutea „dreptului" lor de a ni se destăinui, de a fi alături de noi în orice moment. Prin abandonarea deliberată a structurilor specifice dramei istorice tradiționale, autorii citați (lista lor poate continua) și-au asumat dificila sarcină de a oferi spectatorului de azi idei și atitudini ale unor eroi ai istoriei noastre aflați în contexte social-politice nefavorabile afirmării ființei noastre naționale. „Remitizarea" istoriei nu s-a făcut însă decât cu intenția de a face să vibreze sensibilitatea omului contemporan față de valorile politico-morale și umanismul marilor personalități istorice implicate în evenimentele evocate. Drama istorică promovată

---

6 *Idem*, p. 166.

Scanned with OKEN Scanner

de autorii amintiți a fost adesea suspectată de „exces de demitizare și dezistorizare forțată". Trebuie subliniat însă faptul că piesele istorice de acest gen au tratat „evenimentele cu libertate creatoare, anulând pompa, butaforia, grandilocvența, în favoarea dezbaterii asupra destinului țării, privind eroii ca biruitori prin faptă, dar, uneori, învinși de vicisitudinile istoriei — oameni cu minte și iscusință multă, dar cu puteri fatal puține — împrumutându-le gânduri ale zilei de azi și aducându-i ca martori ai actualității". În acest tip de dramă — continuă criticul Valentin Silvestru — „scheletul este al trecutului, carnația, a actualității și ideile sunt ale prezentului" [7].

O tratare exhaustivă a dramei istorice de acest tip din ultimele decenii presupune abordarea detaliată a structurii sale compoziționale, a stilului și procedeelor artistice utilizate. Spațiul nu ne permite însă aceasta. Vom atrage doar atenția asupra faptului că deosebirea esențială dintre piesa istorică tradițională și cea actuală promovată de dramaturgii menționați constă în reînnoirea limbajului dramaturgic, în posibilitățile sale de a construi și reface situații, biografii de eroi, evenimente istorice, cu frecvente trimiteri în actualitate. În *Răceala* și *A treia țeapă*, de pildă, Marin Sorescu nu mai conferă categoriilor estetice același statut ca în piesele tradiționale, ci adoptă o atitudine de detașare fals filosofică și ironică față de evenimentele evocate, urmărind să dezvăluie aspecte din viața poporului nostru, umanismul și valorile sale spirituale, tradițiile și atitudinea sa în fața vieții. Adevărate eseuri de filosofie a istoriei, aceste piese ar părea, la prima vedere, neteatrale — datorită absenței narațiunii și conflictelor —, dacă n-ar fi impregnate de un dramatism interior, izvorât din înlănțuirea parabolelor și a metaforelor purtătoare de semnificații pentru omul contemporan.

Dramaturgia lui D. R. Popescu este deschisă meditației asupra evenimentelor istorice, conferind marilor personalități un statut privilegiat, aureolat de umanism și virtuți remarcabile. Astfel, Dromichaites din *Muntele*, ca și eroii Războiului de Independență din 1877 din *Două ore de pace* devin contemporanii noștri prin atitudinile și vocația lor de oameni ai acestui pământ românesc, indisolubil legați de tradițiile, idealurile și aspirațiile poporului.

„Remitizarea" istoriei naționale cunoaște noi fațete în piesele unor autori, ca : Paul Anghel *(Regele desculț, Viteazul, Săptămâna patimilor)*, Mihnea Gheorghiu *(Capul, Patetica '77, Zodia Taurului)*, Paul Cornel Chitic *(Europa — aport viu sau mort !)* ș.a.

---

7 Valentin Silvestru, *Op. cit.*, p. 223—224.

Scanned with OKEN Scanner

G. *Satirizarea ipocriziei sociale și confruntarea sa cu valorile și normele statornicite de colectivitățile umane* se regăsesc printre temele și subiectele preferate de dramaturgia românească de azi. Vom ilustra această orientare tematică a teatrului nostru apelând la operele unor dramaturgi, ca : Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon ș.a.

Astfel, Aurel Baranga, în piese, ca : *Opinia publică, Interesul general, Siciliana* ș.a., a contribuit la reînnoirea limbajului dramaturgic, la modernizarea structurilor compoziționale ale comediei satirice, demascând climatul viciat din raporturile interpersonale, aroganța și ipocrizia unei întregi galerii de personaje.

Un mod original de a satiriza moravurile dezumanizante ale condiției umane „instalate" confortabil între valorile și normele noastre de conduită întâlnim în piesele lui Teodor Mazilu : *Proștii sub clar de lună, Mobilă și durere, Acești nebuni fățarnici* ș.a. Dramaturgul întreprinde o adevărată campanie împotriva „parazitozelor sociale" (Valentin Silvestru), împotriva atitudinii de dispreț și aroganță față de valori și principii bazate pe demnitate, cinste, dreptate și adevăr.

Același spirit incisiv la adresa „proștilor sub clar de lună" se degajă și din piesele lui Ion Băieș : *Prețul, Cine sapă groapa altuia, În căutarea sensului pierdut, Escrocii în aer liber, Ciudatul rol al întâmplării* ș.a.

În dramaturgia lui Tudor Popescu întâlnim o întreagă tipologie de eroi de comedie, cu un statut distinct, consacrat de altfel de comediografia românească. Piese, ca : *Milionarul sărac, Concurs de frumusețe, Jolly Joker, Transmitem în direct* ș.a., sunt reprezentative pentru concepția autorului privind funcțiile și rolul satirei în „asanarea" moravurilor epocii.

Pentru Dumitru Solomon, satirizarea unor norme de conduită este pusă sub incidența spiritului incisiv-ironic-caustic al dramaturgului, care nu iartă nimic, nu uită nimic, dinamitând idei, concepții, teorii care se dovedesc inapte de a asigura viabilitatea unui mod de a fi și de a se comporta în relațiile interumane. În special în scenetele sale, Dumitru Solomon își dezvăluie aptitudini de autor satiric : *Generalul, Inamicii, Sentimentalul, Dispariția* ș.a.

Temele și subiectele abordate sunt mult mai numeroase, încât cu greu le putem cuprinde într-o succintă prezentare. În cele de mai sus am intenționat doar să atragem atenția asupra necesității ca teatrul românesc, aflat sub incidența experimentului, să fie investigat și din perspectiva complexității sale tematice, a prezenței

Scanned with OKEN Scanner

unor subiecte cu o mare putere de penetrare în conștiința publicului. Am insistat, așadar, cu precădere asupra acelor teme care, prin frecvența, importanța și realizarea lor artistică s-au bucurat de aprecierea publicului și a criticii de specialitate.

3. VIRTUȚILE DIALOGULUI ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ

Dramaturgia românească din ultimele decenii și-a asumat responsabilitatea de a înfățișa cu mijloacele artei teatrale transformările epocii, raporturile interindividuale, mutațiile ce se produc în conștiința omului contemporan.

Introducerea unor tehnici și procedee novatoare în elaborarea structurilor dramaturgice, în modul de a construi personajele, a avut drept consecință diversificarea formelor de comunicare directă cu publicul. De altfel, autorii înșiși sunt preocupați îndeosebi de ceea ce comunică și de modul în care dialoghează cu publicul de azi. Uneori, aceștia manifestă o anume indiferență față de aspectele formale ale modalităților de construcție riguroasă a piesei. În acest context, „atitudinea" dramaturgilor noștri față de virtuțile dialogului și ale comunicării se regăsește în realizarea unor opere cu o mare densitate a ideilor, cu replici rostite într-un registru variat de tonalități afective și de accente dramatice.

În opera unor autori, ca : Paul Anghel, Ion Băieșu, Paul Cornel Chitic, Romulus Guga, Mihnea Gheorghiu, Theodor Mănescu, Theodor Mazilu, Iosif Naghiu, Fănuș Neagu, Ecaterina Oproiu, Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Alexandru Sever, Dumitru Solomon ș.a., acțiunea, dialogul, personajele își amplifică posibilitățile de exprimare a unor idei, concepții, stări de spirit, sentimente, conduite cu privire la condiția existențială a individului epocii noastre. Ceea ce impresionează în primul rând în spectacolele puse în scenă după operele dramatice originale este un anumit mod de a fi și de a „reacționa" al eroilor, de a pune stăpânire pe sensibilitatea noastră de a ne tulbura din confortul nostru existențial, de a ne provoca printr-un stil al comunicării directe, prin dialogul simplu, deschis asupra întrebărilor și problemelor omului de azi.

Dramaturgii noștri sunt preocupați, în ultimă instanță, de rostirea adevărului vieții, de descifrarea semnificațiilor înscrise în replicile personajelor, în atitudinea lor față de sistemul de valori,

Scanned with OKEN Scanner

față de modul de a fi și de a simți al individului aflat sub incidența unor relații interumane complexe.

Pentru eroii sorescieni, „dubito ergo cogito" devine emblema unui traseu existențial, cu capcane gnoseologice și etice pe care autorul le întinde unor personaje-idei, „determinându-le" să ni se confenseze într-o manieră sinceră, directă, ca „de la om la om", punând îndeosebi accentul nu atât pe valoarea de adevăr a replicilor, cât mai ales pe argumentele de ordin afectiv, pe dezvăluirea, de la inimă la inimă, a sentimentelor, trăirilor și stărilor de spirit. Personajele lui Marin Sorescu se află în dileme gnoseologice de o mare acuitate a observației lucide asupra vieții și a raporturilor interpersonale, asupra valorilor pe care omul contemporan este chemat să le apere și să le perpetueze. Dialogurile (de fapt, monologurile) unor eroi sorescieni, ca : Iona, Paracliserul nu reprezintă un scop în sine, un mod gratuit de a ne face permeabili în fața adevărurilor vieții, ci ne dezvăluie însăși condiția acestor personaje-arhetipuri, preocupate de adevăruri existențiale fundamentale.

Consecvent unei anume concepții și modalități de creație și construcție dramaturgică, Dumitru Radu Popescu își integrează eroii în situații și relații social-istorice complexe, elaborând o mare diversitate tipologică, cu iradieri în microuniversurile mitologiei și ale fantasticului, pentru a ne introduce pe neașteptate în cele mai „fierbinți" zone ale realității. Autorul își exprimă adesea, fără echivoc, opiniile cu privire la necesitatea dezvăluirii adevărului în opera de artă : „Adevărul scriitorului este și adevărul vieții. Nu există, sper, decât un fel de adevăr. Altfel riscăm să ne aflăm într-un turn Babel, unde fiecare strigă propriul său adevăr și nimeni nu-l înțelege. O societate umanistă sau, dacă vreți, de omenie, trebuie să aibă la bază un adevăr care este valabil pentru toată lumea" [8].

În teatrul românesc din ultimii ani există un curs ascendent al orientării dramaturgilor spre abordarea unor teme și subiecte „extrase" din istoria națională. Anumite evenimente istorice — folosite doar ca pretext și nu ca reconstituire realistă a istoriei noastre — s-au convertit în opere remarcabile care au îmbogățit repertoriul teatrului românesc de azi. În piesele unor autori, ca : Paul Anghel *(Săptămâna patimilor, Viteazul, Regele desculț)*, D. R. Popescu *(Muntele, Două ore de pace)*, Marin Sorescu *(Răceala, A treia țeapă)*. Mihnea Gheorghiu *(Capul, Patetica '77)*, Paul Everac *(Iancu la Hălmagiu, Urme pe zăpadă, Constandineștii)*, Alexandru

8 Dumitru Radu Popescu, *Teatru*, vol. 1, Editura Eminescu, București, 1985, seria „Teatru comentat", p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

Sever *(Descăpățânarea, Leordenii)*, Romulus Guga *(Speranța nu moare în zori)* ș.a., întâlnim dialoguri ale eroilor nu numai cu timpul lor, ci și cu lumea noastră de azi, comunicându-ne gânduri, idei și provocându-ne la meditație, la adoptarea unei poziții deschise față de evenimentele evocate.

S-a vorbit adesea despre excesul de „demitizare", „dezistorizare forțată", dar dramaturgii au tratat istoria națională într-o manieră de detașare și libertate creatoare, atenția lor fiind îndreptată către virtuțile dezbaterii asupra destinului țării, asupra păstrării ființei naționale, aflată adesea în momente de grea cumpănă.

Diversitatea de teme și subiecte „înscrise" în dramaturgia românească oferă prilejul descoperirii unei tipologii a personajelor ce sintetizează o întreagă gamă de relații interindividuale — „comunicate", de altfel, spectatorului prin intermediul scenei — asigurând permeabilitatea sensurilor, a mesajului operei. De subliniat în acest context, faptul că multe dintre personajele propuse de autori, ca : Ion Băieșu, Romulus Guga, Teodor Mazilu, Iosif Naghiu, D. R. Popescu, Dumitru Solomon ș.a., trăiesc într-un spațiu-timp al înstrăinării față de valorile și principiile autentice, promovate de comunitatea umană, manifestându-și predilecția pentru un limbaj din care au dispărut virtuțile discursului rațional. Un astfel de comportament reflectă pierderea însușirilor specifice ființei umane, personajele transformându-se adesea în simple marionete. Structura tipologică a unor eroi „pe dos", care reprezintă „oglinzile deformate" ale realității, ale condiției umane, cunoaște în opera autorilor menționați modalități novatoare de creație dramaturgică, deschise dialogului cu arta teatrală contemporană, cu spectatorul de azi.

Ca orice fenomen artistic în continuă dezvoltare, teatrul românesc își reînnoiește structurile și modalitățile de expresie, potențând virtuțile dialogului și ale comunicării și, prin aceasta, favorizând dezvăluirea „chipului" real al relațiilor interumane. Exprimarea, în forme artistice noi, a adevărurilor vieții asigură dramaturgiei originale viabilitate și competență în „dialogul" cu valorile teatrale contemporane.

4. DIALOG ȘI COMUNICARE ÎN DRAMATURGIA LUI DUMITRU RADU POPESCU

Teatrul lui Dumitru Radu Popescu deschide un capitol nou al dramaturgiei originale, incluzând între subiectele sale lumea com-

Scanned with OKEN Scanner

plexă a relațiilor interindividuale, sentimentele, trăirile și stările de spirit ale omului contemporan.

Conștient de misiunea ce și-a asumat-o ca dramaturg, D. R. Popescu sugerează, într-un limbaj metaforic, un posibil portret literar : „Unde stau piesele mele în acest context ? Ce autoportret mi-aș putea schița ? Unii consideră unele scene de-ale mele ciudate. Le-aș putea răspunde cu atâtea exemple aparent ciudate din Shakespeare sau cu formula lui Sartre : «Teatrul nu se preocupă de realitate, el se preocupă de adevăr»... Ce mi se mai reproșează ? Simbolurile, ambiguitatea, muchea de cuțit, unde răul și binele își pot schimba valențele electrice, clipa unde iubirea se poate degrada în nebunie, sau pustiul poate înverzi, ce mi se reproșează ? ... Multe ... Teatrul nu-i o floare perfectă, de aceea e atât de divers și fără de moarte, teatrul e o buruiană plină de enigme“ [9].

Personajele lui D. R. Popescu angajează multiple planuri ale comunicării, deturnând uneori evoluția narațiunii scenice de la realismul cel mai autentic până la fantasticul și grotescul unor situații, așa cum întâlnim în piesele : *Pădure cu pupeze ; La porțile paradisului ; Cezar, măscăriciul piraților* ș.a. Limbajul cunoaște evoluții surprinzătoare, personajele adoptând atitudini si reacții de o mare diversitate de la o situație dramatică la alta. Privite din această perspectivă, personajele intră în dialog și abordează orice subiecte, trădându-și adesea sentimentele, caracterul, conduita. Nu există, practic, nici o piesă a dramaturgului în care să nu întâlnim un mod original de a concepe personajele, prezentând caractere și conflicte interindividuale puternice. Remarcăm, în acest context, că cei mai autentici eroi din piesele : *Balconul, Mai suna-vei, dulce corn... ?, Rezervația de pelicani, Pasărea Shakespeare, O pasăre dintr-o altă zi, Pisica în noaptea Anului Nou, Acești îngeri triști, Mormântul călărețului avar* ș.a. sunt surprinși în diverse ipostaze ale existenței, decișI să lupte până la capăt pentru relevarea virtuților adevărului. Autorul le-a „rezervat“ un statut care le marchează evoluția pe parcursul întregii narațiuni dramatice. Astfel, dramaturgul construiește personaje puternic individualizate, capabile să lupte pentru o idee, să asigure adevărului o șansă de supraviețuire : Adrian din *Balconul*, Maria din *Piticul din grădina de vară*, ca și o altă... Maria din *Mormântul călărețului avar*.

---

9 Dumitru Radu Popescu, *Teatru*, vol. II, Editura Eminescu, București, 1985, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

Unii dintre eroii lui D. R. Popescu sunt arhetipuri, care servesc drept mijloc de vehiculare a unor simboluri în care personajelee nu-și mai reecunosc apartnența la condiția umană, înstrăinându-se într-o lume a situațiilor fantastice, onirice și grotești. Eroii concepuți astfel semnifică, în concepția autorului, „încarnarea" unor obsesii, stări de spirit, gânduri, așa cum se întâmplă în basmele noastre : „Cred că o dimensiune nouă pe care au adus-o noii dramaturgi sau unii prozatori este aceea a unui fantastic interior, proiecție a unor zone de monstruozitate sau de lumină ce capătă forme fantastice în interior... Poate că monștrii aceia mici din *Balconul* — tipologia aceea care roiește în jurul eroului principal David — reprezintă proiecții fantastice ale unui coșmar ; poate că sunt elemente concretizate și concrete ale răului" [10].

Structura tipologică a acestor personaje destinate a reprezenta „oglinzile deformate" ale realității, ale condiției noastre umane cunoaște în dramaturgia lui D. R. Popescu modalități novatoare de creație dramaturgică. Se reiau, totodată, vechi procedee de construcție a personajelor, cum este, de pildă, bufonul, care, de la Shakespeare încoace, potențează acțiunea, înviorează conflicte, sugerează noi situații dramatice.

Personajele comico-grotești din *Balconul, Ca frunza dudului din rai, Mormântul călărețului avar, Pasărea Shakespeare, O pasăre dintr-o altă zi* ș.a. reflectă gradul avansat de înstrăinare la care au ajuns, vidul spiritual, „poluând" cu prezența lor climatul relațiilor interpersonale.

Dramaturgul este atras de istoria, legendele și miturile umanității. Unii dintre eroii săi, deși contemporani cu noi, își amestecă datele biografice cu acelea ale arhetipurilor mitologice. Sunt edificatoare în acest sens personajele : Marghioala (Medeea) din *Ca frunza dudului din rai,* Azarin și Evelina (Adam și Eva) din *Discurs despre o capră,* Iulius Cezar din *Cezar, măscăriciul piraților* etc. Acești eroi păstrează din modelele mitologice și istorice numai câteva trăsături, în marginea cărora dramaturgul dezvoltă parabole despre puterea de fascinație a destinului, implicând situații dramatice aflate la granița dintre tragic, comic, absurd și grotesc.

Dumitru Radu Popescu înscrie și alte semnificații — de natură politică, filosofică, moral-civică — în structura tipologică a unor personaje „decupate" din evenimentele istoriei naționale. Așa apar eroii din piesa *Muntele* — între care se detașează regele Dromichaites — pătrunși de patriotism și servind cu credință valorile

10 *Idem*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

culturii și ale civilizației românești. În confruntarea sa cu Lisimah, regele geților exprimă sentimente și stări sufletești profunde, specifice poporului nostru.

Uneori, evenimentele istorice devin doar pretext pentru recitirea lor din perspectiva înțelegerii condiției individului în contextul relațiilor interumane. Reține atenția, pentru simbolurile sale profunde, cu numeroase conotații de natură onirică și fantastică, piesa *La porțile paradisului*, un fel de „istorie" a condiției umane, plasată într-un fals imperiu austro-ungar crepuscular și într-o epocă de degradare a valorilor. Personajele exercită unele asupra altora atribuții torționare, agonizând în așteptarea unei salvări care nu mai vine.

Dumitru Radu Popescu nu manifestă nici un fel de reținere în privința modalităților de a construi personajele, capacitatea sa demiurgică fiind dublată de un acut simț al dialogului și mai ales al vizualizării situațiilor dramatice. Astfel, majoritatea eroilor săi stau sub semnul mobilității, al tranzitivității de la o stare atitudinală la alta. Stau mărturie, în acest sens, o serie de personaje cu o mare labilitate a caracterului, care cultivă insiduos lașitatea în relațiile interpersonale. Amintim, în acest context, unele personaje din *Balconul* (Țaporea, Băsat, Cășină) ; *Ca frunza dudului din rai* (Ionel, Țiclete, Dida, Liana, Viana) ; *Mai suna-vei, dulce corn ?...* (Beldeanu, Dicu, Palatinus, Dana, Luiza) ; *Mormântul cântărețului avar* (Gilu, Bască, Facca, Bucătarul) etc.

De cele mai multe ori, eroii pieselor lui Dumitru Radu Popescu apar și dispar din câmpul narațiunii dramatice, asemănându-se cu proiecțiile cinematografice. Prin intermediul lor, autorul argumentează o idee, exprimă un punct de vedere asupra condiției individului. Prin aceste procedee de construcție dramaturgică, D. R. Popescu oferă acțiunii și conflictului valențe remarcabile. În majoritatea pieselor sale întâlnim zone onirice și fantastice din care se întrupează personajele. În acest sens, reținem eroii din piesele : *Visul ; F.M.D.M.L.O. (Horia) ; Cezar, măscăriciul piraților ; Pisica în noaptea Anului Nou ; Rugăciune pentru un disc-jokey ; La porțile paradisului ; Discurs despre o capră ; Dormind pe un șarpe, Paznicul de la depozitul de nisip, Pădurea cu pupeze* ș.a.

Personajele lui D. R. Popescu îndeplinesc adesea roluri cărora nu le pot descifra sensurile, fiind cuprinse de febra dialogului. Limbajul lor este deficitar, puternic marcat de absența afectivității din relațiile interpersonale. Unele personaje fac însă eforturi deosebite de a depăși crizele de conștiință, asumându-și responsabilități civice.

Scanned with OKEN Scanner

În dramaturgia lui D. R. Popescu întâlnim modalități specifice de a concepe și prezenta relațiile dintre personaje. Pe lângă complexitatea interdependențelor dintre eroii pieselor sale, dramaturgul introduce multiple planuri în care se desfășoară acțiunea, fie în manieră realistă, fie în tonalități onirice și fantastice. Modul ingenios de a crea personaje și, mai ales, de a le pune în situații dramatice dintre cele mai diverse întâlnim în acele drame ale căutării adevărului, radiografiind medii sociale și relații interumane, impresionante prin caracterul lucid al observațiilor și vivisecțiilor. Biografia eroilor își schimbă valențele, fiind vizualizate de autor în luxuriante imagini ale manifestării condiției existențiale a individului. Remarcăm caracterul polimorf al comportamentului cameleonic al eroilor din piesele : *Balconul ; Mormântul călărețului avar ; Rezervația de pelicani ; Pasărea Shakespeare ; O pasăre dintr-o altă zi ; Pisica în noaptea Anului Nou* ș.a.

Am putea compara dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu cu un caleidoscop în care vedem imagini disparate, desprinse din realitatea noastră și reasamblate după legile proprii visului și alegoriei. Eroii au atitudini ciudate, acționând parcă împinși de resorturi psihologice greu de descifrat în planul semnificațiilor. În genere, personajele intră în dialog nu numai între ele, ci și cu proiecțiile unor gânduri și amintiri, invitându-le să depună mărturie în instanța adevărului. Dispariția unora dintre ele nu poate fi niciodată sigură, așa cum se întâmplă cu dispariția lui David Ionescu *(Balconul)* a Marghioalei *(Ca frunza dudului din rai)*, a lui Tudor *(Pisica în noaptea Anului Nou)*, a lui Sebastian Voiculescu *(Mai suna-vei, dulce corn ?)*. a Silviei *(Visul)* ș.a. Eroii lui D. R. Popescu se mișcă într-o lume a visului, mitului și alegoriei, dezvăluindu-ne fapte și evenimente ale unui trecut tulbure. Unele dintre ele se află sub incidența imperativului unei responsabilități civice, apărarea valorilor umaniste reprezentând condiția *sine qua non* a conduitei morale.

D. R. Popescu, ca și alți dramaturgi preocupați de probleme morale fundamentale, se remarcă printr-o acuitate a observației și o ironie acidă asupra deformării caracterelor umane, piesele sale constituindu-se în adevărate avertismente. Virtuțile de prozator sunt valorificate în teatrul său, atât în sensul potențării narațiunii și conflictului, cât mai ales în direcția utilizării unor modalități teatrale cu efecte asupra spectatorului. Astfel, apelul la mituri, simboluri, alegorii, facilitează accesul la semnificațiile mesajului.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul românesc de azi cunoaște, prin dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu, un original proces de înnoire și diversificare a modalităților de construcție teatrală, deschizând multiple posibilități de reflectare a vieții noastre sociale, a realităților interumane.

5. TRAGIC ȘI COMIC ÎN DRAMATURGIA LUI ION BĂIEȘU

Privite din perspectiva evoluției dramaturgiei noastre din ultimele decenii, piesele lui Ion Băieșu pot fi cu greu clasificate, înseriate într-un anume gen dramatic (comedie, dramă, tragedie), datorită mixturilor categoriale conținute în structura operei sale. Remarcăm îndeosebi preponderența elementelor comice, absurde și grotești, constituite în structuri dramaturgice în care modul de abordare a acțiunii, intrigii, climaxului, personajelor suferă adesea mutații sensibile față de dramaturgia clasică. De altfel, dramaturgul nu s-a limitat la cultivarea unui singur gen *(comedia)* — ilustrându-l cu opere în care umorul constituie o resursă inepuizabilă *(Prețul, Alibi, Escrocii în aer liber, Boul și viteii, Ciudatul rol al întâmplării, Prima zi de căsnicie* etc.) —, ci s-a remarcat și prin readucerea, în prim-planul creației artistice, a *comediei tragice* (cunoscută și sub denumirea de *farsă tragică),* prin potențarea unor tradiții sau prin augmentarea unor elemente moderne în care tragicul, comicul, grotescul, fantasticul își deconspiră statutul de categorii versatile, dispuse oricând să întrețină un permanent dialog și „schimb de substanțe" între elementele lor. Dacă ne-am aventura într-o posibilă clasificare a pieselor lui Ion Băieșu, am descoperi, în marea lor majoritate, elemente ale farsei tragice *(Chițimia, Cine sapă groapa altuia, Dresoarea de fantome, În căutarea sensului pierdut, Maestrul, Gărgărița* etc.).

Ion Băieșu are, totodată, reale aptitudini pentru dramă și tragedie, insistând asupra dezbaterii de idei în jurul unor probleme fundamentale cu care se confruntă ființa umană. Din această categorie de piese reținem atenția, pentru poezia și umanismul profund al sentimentelor și stărilor de conștiință implicate : *Vinovatul, Iertarea, Jocul, Poarta cetății.*

Vocația de comediograf — certificată prin perenitatea scenică a pieselor sale — s-a statornicit de peste două decenii în peisajul nostru teatral. Ion Băieșu cultivă în genere comedia pentru virtuțile sale de „asanare" a moravurilor și conduitelor umane negative, cu implicații asupra investigării diversității de situații și ipostaze

Scanned with OKEN Scanner

în care se pot afla personajele și relațiile dintre ele. Dramaturgul își elaborează, cu fiecare nouă comedie, o strategie proprie, surprinzând de fiecare dată prin forța inepuizabilă și stenică a umorului său, prin capacitatea de a desprinde, într-o manieră originală, semnificațiile înscrise în condiția omului contemporan. Autorul își revendică filiațiile și afinitățile de comediograf de la verva nemuritorului Caragiale, întreținută până în contemporaneitate de Kiriței escu, Mușatescu, Baranga.

În piesele lui Ion Băieșu, categoriile estetice se angajează într-un permanent transfer de semnificații. Trăsătura specifică a categoriilor estetice de a trece unele în altele se explică prin însăși calitatea fenomenelor estetice de a îngloba principiul dialectic al contradicției, al dedublării unicului în contrarii, ca modalitate esențială de existență și dezvoltare a acestora.

Tulburarea echilibrului în interiorul comicului, continua sa „aspirație" spre anihilare au loc fie prin abandonarea unei sau alteia dintre laturile sale contradictorii, fie prin pătrunderea unor elemente aparținând altor categorii, ca : tragicul, fantasticul, grotescul etc. Piesa *Gărgărița,* de exemplu, este de fapt o farsă tragică prin deznodământul ei, încât climaxul devine anticlimax, suspendând astfel funcțiile satirico-umoristice ale comicului ; totodată, nu se poate realiza nici situația tragică a personajului principal Grămescu, prin imposibilitatea relevării măreției tragice a idealurilor și țelurilor în numele cărora acesta se sacrifică.

Umorul dramaturgului, aflat sub incidența satirei și a grotescului, devine dintr-o dată grav, cu accente tragice și absurde, ca în piesele : *Cine sapă groapa altuia, Dresoarea de fantome, Maestrul, Chițimia, În căutarea sensului pierdut* etc. Personajelor acestor piese li se rezervă statutul comic în măsura în care nu conștientizează situația lor precară în existență. Participarea la jocul alienant al limbajului le face adesea să devină simple marionete, fiind în cele din urmă anihilate de structurile sale ilogice, absurde. În măsura în care personajele sunt manipulate de forțe existențiale ostile, torționare (Jenica din *Cine sapă groapa altuia,* Dresoarea din *Dresoarea de fantome,* Șefa de cabinet din *În căutarea sensului pierdut, Maestrul* din piesa cu același titlu etc.), „aura" lor comică dispare, rămânând suspendate deasupra „prăpastiei absolute", a vidului existențial.

Ca și la Eugène Ionescó — pentru care comicul este o „intuiție" a absurdului, a unei situații irațională — mixturile categoriale sunt preponderente, încât comicul devine tragic, iar acesta, la rândul său, își degradează calitățile, alunecând spre grotesc și fantastic. Dia-

Scanned with OKEN Scanner

logul comic-absurd al personajelor reflectă, în ultimă instanță, dezumanizarea lor, ca urmare a înstrăinării lor în lumea relațiilor interumane.

Unele personaje sunt obsedate de descoperirea unor răspunsuri la întrebări privind nu atât sensul existenței, al vieții în general, cât mai ales doresc să afle adevărul propriei lor existențe, așa cum se întâmplă cu personajele care solicită audiență la *Âldeus (În căutarea sensului pierdut)* sau la *Filosof (Maestrul).* Speranțele le sunt însă spulberate cu fiecare tentativă de evadare din realitate, constatând cu scepticism că, în afară de ajutorul ce și-l pot oferi reciproc, nicăieri nu descoperă o instanță supremă *(Âldesus)* care să le prescrie „rețete" ale fericirii.

Limbajul, în care abundă dialogurile impregnate de expresii comice și absurde, trădează un anumit mod de a trata personajele. Ion Băieșu dovedește o mare abilitate în schițarea cu ajutorul dialogului dramatic a personajelor, încât, în final, portretele acestora devin sugestive pentru înțelegerea condiției lor umane. Limbajul se constituie în unele piese *(Cine sapă groapa altuia, Dresoarea de fantome, În căutarea sensului pierdut)* într-un instrument de tortură care, ca și la Eugène Ionescó (*Lecția, Jacques sau Supunerea, Cântăreața cheală* etc.), aspiră la dominație absolută, exercitând asupra personajelor rolul de forță dezumanizată, în condițiile în care înstrăinarea, reificarea relațiilor interumane a devenit inevitabilă.

„Vorbesc, deci exist", confirmă cu fiecare intrare în scenă personajele lui Ion Băieșu, adesea inconștiente de semnificațiile și consecințele cuvintelor asupra personalității lor. Așa se întâmplă cu personajele-arhetip Gropar I, Gropar II, *Cine sapă groapa altuia),* cu Dresoarea *(Dresoarea de fantome),* ca și cu personajele din piesele *În căutarea sensului pierdut, Maestrul, Chițimia* etc.

În ultimele sale piese *(Maestrul, Poarta cetății),* comicul și tragicul își revitalizează mixturile, potențând comicul și absurdul cu valențe tragice și fantastice. *Poarta cetății* reține atenția prin modul original de a medita asupra condiției istorice a poporului român, confruntat de-a lungul zbuciumatei sale istorii cu evenimente de un mare tragism existențial.

„Claviatura" registrului dramaturgic al scrisului lui Ion Băieșu aspiră, în ultimă instanță, să circumscrie zone cât mai întinse ale genurilor dramatice, „insistând" cu predilecție asupra comediei și dramei, într-o interferență a categoriilor estetice, pentru care dramaturgul a investit nu numai talent, ci și inteligență, creativitate și foarte mult umor.

Scanned with OKEN Scanner

6. CONDIȚIA EXISTENȚIALĂ A PERSONAJULUI SORESCIAN

Descifrarea pluridimensionalității semnificațiilor implicate în condiția existențială a eroilor din teatrul lui Marin Sorescu este posibilă numai în măsura în care aceștia se „lasă" analizați, clasificați, dar, în acest caz, i-am desprinde de contextul devenirii condiției umane.

Analiza succintă a personajului sorescian presupune dezvăluirea statutului de erou tragic, pentru care autorul a optat, se pare, atunci când a conceput seria de personaje din trilogia *Setea muntelui de sare*, care cuprinde piesele : *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*. De asemenea, în *Pluta Meduzei*, personajele *Cățărătorul* și *Femeia* dezvăluie tragismul unei umanități angajate într-un efort zadarnic de a părăsi planeta aflată pe cale de dispariție.

Cu o singură excepție : Irina din *Matca*, eroii acestui ciclu de piese sunt niște *sisifi moderni*, conștienți de inutilitatea acțiunii lor, dar și de faptul că merită să încerci să te ridici dincolo de condiția ta de muritor. Efortul de a cunoaște absolutul sau de a epuiza experiența umană în tot atâtea acte și posibilități nu i se va pune capăt niciodată. *Iona*, *Paracliserul*, deși epuizează — epuizându-se, la rândul lor, ca indivizi limitați existențial —, toate căile și mijloacele de a atinge sublimul, absolutul, meritul lor constă tocmai în temeritatea cu care se angajează, de fiecare dată, să asigure omenirii șansa de a cunoaște și de a se perfecționa în viitor.

Iată ce ne sugerează autorul, referindu-se la mesajul pe care îl pot transmite eroii săi : „În trilogia din care face parte *Matca*, trilogie a nedumeririlor, închinată unor personaje singure, având de înfruntat experiențe fundamentale de cunoaștere și năzuință spre perfecțiune, numai ea se bucură de privilegiul de a-și depăși singurătatea. Mistuirea pe verticală a «Paracliserului» îi e străină acestei viitoare mame. Ea nu mai are nevoie de nici o divinitate, pentru că «Dumnezeul» ei e pe drum".

În calitatea lor de eroi tragici, personajele trebuie să se afle în situații fără ieșire, imposibile, ceea ce înseamnă că pieirea lor este inevitabilă. Unii eroi sorescieni resping însă existența unor astfel de situații-limită : *„Irina :* Niciodată, la teatru, n-am putut suferi situațiile-limită. Pui un personaj în fața pericolului iminent și, după aia, te ții scai de catastrofă. O umfli, o pompezi, mă rog. Tot dezvolți și grăbești pericolul iminent. Bine spunea cineva că astfel de situații-limită nu există decât în niște capete absurde. Viața e mult mai complexă. Uite, bunăoară, aici. Apa se dezvoltă în mod

Scanned with OKEN Scanner

absurd... Dar eu nu mă aflu într-o situație limită... asta e toată deosebirea... care e esențială (...) În primejdie se vede omul... cât e el de sublim" [11].

În astfel de condiții, tragicul își dezvăluie valențe optimiste, avându-și sursele în credința că, deși au dispărut valori inestimabile, totuși ele și-au îndeplinit misiunea până la capăt.

Pentru personajele lui Marin Sorescu, limbajul constituie sursa inepuizabilă a supraviețuirii lor într-o lume marcată de pericolul alienării și dezumanizării. Eroii „poposesc" într-un „ținut" al limbajului, care devine dintr-o dată exploziv, dorind să pună stăpânire pe toate simțurile noastre, hipnotizându-ne și umplându-ne tăcerea noastră de însinguraţi. Cuvintele se „rostogolesc" ca apele de munte, creând „cascade" de la o replică la alta, încât eroul apare a fi un „bulgăre vorbitor". Expresia lui Samuel Beckett sugerează faptul că limbajul constituie singura sursă — a supraviețuirii eroilor săi într-o lume apocaliptică. Spre deosebire însă de Beckett, pentru care cuvintele abia dacă mai sunt capabile să exprime diverse trepte ale dezumanizării, la Marin Sorescu replicile eroilor degajă un tonus afectiv, întreținând nealterată speranța, deși sacrificiul se dovedește iminent.

Eroii sorescieni vorbesc în permanență despre salvarea lor, apelând la tot ceea ce înseamnă posibilitatea de a se salva în numele unui ideal, care poate fi ușor identificat. De altfel, personajele tragediilor soresciene par a fi alcătuite din cuvinte care se aglutinează în discursuri aparent izolate unele de altele, dar care „rotunjesc" în final o idee poetică, o stare de fapt, un mod de existență al condiției umane în acest sfârșit de secol bântuit de realități și spectre ale unor evenimente apocaliptice.

De remarcat că însăși acțiunea pieselor lui Marin Sorescu se derulează în virtutea acumulării replicilor. Spectatorul este însă obligat să le urmărească, fiind absorbit atât de sensul lor, cât mai ales de modul în care acestea devin apte să propună o narațiune, o „înaintare" în desfășurarea acțiunii scenice. Evident, o astfel de situație s-ar putea menține cu greu în limitele teatralității, dacă n-ar beneficia de măiestria autorului, de capacitatea sa de a deveni „complicele" publicului, inovând în permanență imagini poetice și situații inedite care reconfortează.

S-au emis, pe bună dreptate, opinii despre faptul că dramaturgul utilizează într-o manieră personală limbajul popular, repunân-

---

30 Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, Editura Univers, Bucu- „Teatru comentat", Editura Eminescu, București, 1984, p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

du-l în circulație și potențându-i la maximum sensurile, pentru a exprima stările de spirit și gândurile eroilor săi. Este adevărat, totodată, că eroii sorescieni se află sub influența unui „absurd folcloric", dar acesta devine o rezervă inepuizabilă menită să genereze și să întrețină starea de spirit, climatul lor afectiv.

În ceea ce privește eroii din piesele cu tematică istorică, dramaturgul nu le asigură un statut tragic sau comic, ci sunt, de fapt, ipostazieri — angrenate în contexte și evenimente ale istoriei naționale — ale aceleiași condiții umane plină de tragism și candoare, așa cum apare transfigurată în *Matca* (un adevărat poem închinat vieții și dorinței de supraviețuire). De subliniat, de asemenea, că atât personajele „pozitive", cât și cele „negative" din *Răceala* și *A treia țeapă*, reține atenția prin modul ironic și sarcastic de a privi viața și de a reacționa la fapte ce stau, deopotrivă, sub semnul tragicului și al comicului absurd. Contextul istoric și evenimentele în care sunt nevoite să „reînvie" pe scenă dezvăluie abilitatea funciară a eroilor de a se manifesta, de a fi ei înșiși, de a reacționa firesc și spontan în împrejurări critice.

Prin piesele care abordează condiția umană contemporană, dramaturgia lui Marin Sorescu se înscrie în circuitul teatrului universal, atât în ceea ce privește abordarea tematică, cât mai ales prin modalitățile de realizare artistică. Apelând din plin la procedeele și tehnicile teatrului poetic, dramaturgia soresciană câștigă în profunzime, asigurând osmoza necesară între fondul afectiv al spectatorului și acela al eroului de pe scenă.

7. METAMORFOZELE VISULUI ÎN DRAMATURGIA LUI FĂNUȘ NEAGU

Teatrul constituie una dintre ipostazele prin care talentul prozatorului Fănuș Neagu intră în dialog cu metaforele poetice, exprimând în imagini teatrale bogăția de semnificații a stărilor de spirit în care fantasticul și oniricul își amplifică valențele. Opera sa dramatică, deși restrânsă ca întindere, introduce în teatru limbajul metaforic, în care poezia și visul devin compatibile cu rigorile construcției dramatice.

În *Scoica de lemn*, visul este elementul primordial, apeironul în care se cufundă și trăiesc personaje bântuite de starea de grație a imaginației poetice. „Scoica de lemn" reprezintă, de altfel, al-

Scanned with OKEN Scanner

veola unui vis încărcat de reverie și imagini fantastice, în care poezia exprimă puritatea și gingășia gândurilor, a sentimentelor de care sunt animate personaje, ca : Mihai Palela și Iris David. Un vis care își multiplică semnificațiile și care își deconspiră imaginile prin intermediul unor îndrăgostiți de nostalgii feerice în nopți de vară petrecute la țărmul mării devine, datorită fanteziei debordante a lui Fănuș Neagu, un perpetuum mobile al imaginației poetice. Visul imaginat de prozatorul-dramaturg dobândește, în *Scoica de lemn*, dimensiunile unei confesiuni rostite de personajul principal Mihai Palela, care vede lumea prin lentilele colorate ale limbajului metaforic, incitant și deschis unor multiple și posibile interpretări.

„Visul nu e poezia, nu e nici cunoașterea — spunea Albert Béguin — dar nu există cunoaștere, nu există poezie care să nu se hrănească din izvoarele visului". Libertatea de a visa, de a se uimi în fața *Firii*, a frumuseților ei nebănuite și, mai ales, de a crea imagini poetice pline de sensibilitatea trăirii marii bucurii, „a darului de a fi în viață", devine pentru Fănuș Neagu singura stare de a fi, condiția *sine qua non* a acestui fascinant dramaturg și prozator.

Ca și în vis, nimeni nu poate spune unde începe și când sfârșește povestea lui Mihai Palela. Ca și în vis, nimeni nu se întreabă de unde vin și încotro se îndreaptă personaje, ca : Radu Palela, Lidia, Sergiu Famagusta. Singura „realitate" de necontestat a visului rămâne cuplul Mihai și Iris David, eternă pereche aflată sub incidența visului și a poeziei. În monada sa de pe malul mării, clădită din imagini poetice și din simboluri, Mihai Palela „întreține" dialoguri cu nostalgii și caractere umane aflate în diverse ipostaze ale conduitei lor. Dacă privești cu atenție în străfundurile visului, vei descoperi imagini grotești și absurde ale vieții. O spune, în limbajul său specific, colorat cu metafore și simboluri, Sergiu Famagusta : „Omul trebuie să fie cumpătat, să nu încerce cu tot dinadinsul să privească în măruntaiele visului, căci se poate otrăvi ; măruntaiele visului sunt, uneori, la fel de murdare ca și ale berbecului" [12].

De la visul înțeles ca reverie nostalgică, în care imaginația construiește situații și momente existențiale, cu semnificații pentru evoluția fiecărui personaj, Fănuș Neagu trece la relevarea stării de

12 Fănuș Neagu, *Scoica de lemn*, în Fănuș Neagu, *Scoica de lemn, Echipa de zgomote*, Colecția „Rampa", Editura Eminescu, București, 1981, p. 14—15.

Scanned with OKEN Scanner

coșmar ca simptom al degradării visului, al convertirii sale în „agent“ destructiv al iluziei și poeziei. Finalul piesei *Scoica de lemn* dezvăluie efectele tragice ale jocului cu iluzia, cu visul care devine grotesc și absurd. Iluzia însăși poate deveni realitate, prin consecințele sale asupra destinului personajului principal : în final, Mihai cade fulgerat de un foc de armă (de carton sau adevărată ?). Dramaturgul nu ne dăruiește satisfacția „descifrării“ acestui mister.

Coșmarul, consecință și expresie a degradării valențelor poetice și metaforice ale visului, constituie însăși condiția, starea de a fi a lui Nil, personajul central al piesei *Echipa de zgomote*. El întruchipează, de altfel, chinurile dezumanizante ale înstrăinării treptate, ale degradării esenței sale, în calitate de ultim (și unic) exemplar al „rasei bizonilor“. Refugierea și claustrarea sa între zidurile unui studio cinematografic, nevoit să reproducă adevăratele zgomote ale câmpiei, reprezintă coșmarul de care a încercat să scape toată viața. De altfel, peregrinările sale prin lume pot fi înțelese ca fiind „instanțe“ ale purificării sale. Situațiile-limită pe care este constrâns să le trăiască pe meleaguri străine sunt, în ultimă instanță, momente ale dezumanizării, trepte ale cufundării în visul grotesc al înstrăinării esenței sale umane.

Nil, fiul marelui „bizon“, asemena unor eroi ai teatrului contemporan — ca Bérenger din Rinocerii al lui Eugène Ionesco — nu acceptă condiția sa de victimă a coșmarului, care izbucnește în plină realitate, anihilând, deopotrivă, conștiințe și existențe umane. Umanitatea lui Nil răzbate însă din fiecare replică, încât caracterul său integru se manifestă într-o modalitate eroică în decizia finală a sacrificiului, în numele generos al renașterii clanului. Iluzii deșarte însă, visul nu mai animă pe cei atinși de destinul degradării speciei.

Salvarea neamului „bizonilor“ nu mai este posibilă nici prin sacrificiu. Degradarea tragicului în derizoriu și grotesc ni se dezvăluie în finalul piesei, în care, după săvârșirea jertfei (Nil „se predă“ de bunăvoie destinului), membrii familiei sale își reiau lucrul în studio, reproducând, stereotip, zgomotele câmpiei.

Este, oare, Nil fiul „marelui bizon“ sau numai umbra lui ? Febra îndoielii îl cuprinde : „Nil : Sunt fiul bizonului, dar numai pielea și stomacul lui și numai două picături de sânge bun, sălbatic, răscolit de vânt — restul, partea cea mare, adică tot ceea ce trebuie să mai fie bizon și să mi se potrivească, atârnă într-un cui...“ [13].

Experiența dobândită în călătoriile sale prin lume nu-l vindecă de nostalgia redobândirii măreției clanului, a regăsirii adevăratului

13 Fănuș Neagu. *Op. cit.*, p. 121—122.

Scanned with OKEN Scanner

sens al vieții. Nimeni și nimic nu-l descurajează. Chiar în spațiul restrâns și alienant al studioului de produs zgomote, Nil se revoltă împotriva inginerului de sunet, dovedind, încă o dată, că se mai poate manifesta ca un adevărat bizon. Din păcate, efectul este derizoriu, Nil fiind nevoit să cedeze în fața forțelor opresive, care îl asaltează din toate părțile. Visul lui Nil de a respira aerul spațiilor largi ale câmpiei se convertește în coșmarul unei vieți lipsite de orizont, fiind nevoit să reproducă zgomotele acelei câmpii pe care alergau, liberi și plini de viață, bizonii adevărați.

În așteptarea salvării de la pierderea iremediabilă a esenței lor umane, personajele lui Fănuș Neagu intră în dialog și își deapănă amintirile în metafore și în imagini poetice. Ca și personajele lui Samuel Beckett și Eugène Ionesco, eroii lui Fănuș Neagu vorbesc pentru a-și umple timpul, aspirând cu sinceritate la depășirea condiției lor tragice.

Fănuș Neagu realizează în piesele sale un adevărat demers de defulare, de „expulzare" din subconștient a viselor acumulate de personaje în diverse împrejurări ale vieții. Sunt astfel surprinse stările tragice ale eroilor „erodați" de complexul neafirmării pe deplin a posibilităților și capacităților lor creatoare. Cufundarea personajelor în anonimatul existenței devine emblematică pentru tipul de erou propus de Fănuș Neagu pentru a ilustra, în ultimă instanță, propria concepție a autorului asupra individului și a condiției sale.

8. STRUCTURI NOVATOARE ÎN DRAMATURGIA LUI ROMULUS GUGA

Dramaturgia lui Romulus Guga îmbină într-o sinteză originală elemente ale imaginației poetice cu virtuțile teatrale ale parabolei filosofice și ale metaforei, în care abundă simboluri cu semnificații multiple pentru modul de a fi și de a simți ale spectatorului contemporan. Reținem, în acest context, afirmația dramaturgului despre relația dintre parabolă și poezie, din care desprindem opțiunea sa pentru posibilitățile parabolei filosofice de a-și amplifica semnificațiile în imagini vizuale : „Prefer parabola, pentru că mă apropie mai mult de poezie" — afirmă dramaturgul, conștient însă de dificultățile realizării unei opere în care să fie puse în valoare sensurile etico-filosofice ale metaforelor și parabolelor. Stau mărturie, în acest sens, piesele : *Evul mediu întâmplător*, *Amurgul burghez*, *Noaptea*

Scanned with OKEN Scanner

cabotinilor ș.a., în care discursul dramatic este structurat într-o manieră specifică dramei de idei, în care acțiunea, conflictele, replicile personajelor se intensifică, ajung la paroxism, „propunând" situații de viață și sensuri filosofice cu deschideri multiple către orizonturile intelectuale și afective ale spectatorului de azi.

Romulus Guga cultivă un teatru al lucidității, al decantării esențelor conținute în alegorii și parabole, surprinzând personajele în momentele lor de introspecție și meditație. Dramaturgia sa a intrat de la început în conștiința publicului, atât prin modul original de a trata subiectele, cât mai ales prin capacitatea de a oferi soluții teatrale novatoare, pe care punerea în scenă le valorifică în spectacole de mare atractivitate și profunzime.

Deși s-a afirmat cu vigoare ca dramaturg în ultimi ani ai vieții, Romulus Guga și-a pus în valoare „abilitățile" de dramaturg, paralel cu experiența literară marcată de poezie și de proză. Critica de specialitate a consemnat, la vremea sa, aceste succese, relevând valoarea lor dramaturgică.

Există în piesele sale de început, *Moartea domnului Platfus* (1964) și *Cele cinci zile ale orașului* (1971), o mare doză de *teatralitate*, în care elementele novatoare se îmbină armonios în structura dramaturgică a operei. Să ne referim, de pildă, la modul în care au fost concepute de autor subiectul, acțiunea, conflictul, personajele și limbajul. Însăși încadrarea pieselor sale într-o anumită tipologie devine incertă, opera refuzând să fie „inseriată" într-unul dintre genurile consacrate. Deși intitulată comedie în două părți, *Moartea domnului Platfus* seamănă mai mult ca structură cu piesele lui Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt sau Eugène Ionesco prin modul de a trata subiectul din punctul de vedere al reprezentației teatrale, deoarece piesa se vrea vizualizată în imagini scenice. Ni se pare semnificativă în acest sens însăși opinia dramaturgului, ale cărui gânduri au devenit o profesiune de credință : „Subiectul în teatru este conflictul ideilor, perfecționarea lor ; cred într-un teatru filosofic și îmi displac profund isprăvile epice, care sunt mai adecvate în roman și țin de proză. Nu mă interesează amănuntele, narațiunile banale, și nu cred în puterea lor de penetrație. Într-o epocă de mult apusă, fabula cu morala sa era suficientă. Astăzi, în universul în care trăim, când filmul, televiziunea, radioul și atâtea altele au invadat câmpul de percepții al omului, a merge la teatru înseamnă a medita asupra epocii în care exiști, a condiției umane, care este conflictul fundamental al timpului nostru" [14].

---

14 Romulus Guga, *Evul mediu întâmplător*, Seria „Teatru comentat", Editura Eminescu, București, 1984, p. 543.

Scanned with OKEN Scanner

Adept al unor forme teatrale hibride, atent cu deosebire la conținutul dezbaterii de idei și mai puțin la forma riguroasă de prezentare, dramaturgul concepe acțiunea pe multiple planuri, după modelul prozei moderne sau al „discursului" cinematografic, în care nucleele narative, aparent disparate, ca și compartimentarea piesei devin în final congruente sub raportul sensurilor, coagulându-se în imagini metaforice, care exprimă condiția individului din epoca noastră. În acest context, reține atenția modul ingenios în care autorul concepe desfășurarea acțiunii atât în *Moartea domnului Platfus*, cât și în *Cele cinci zile ale orașului*. Dispunerea acțiunilor paralele pe platforme denivelate, care vor ieși la lumină și vor „vorbi", alternativ, spectatorilor, reprezintă una dintre tehnicile cultivate de teatrul epic brechtian și de teatrul documentar, ca și de formații teatrale, ca : *Teatrul Laborator polonez* al lui Jerzy Grotowski, *Living Theatre* al soților Julian Beck și Judit Malina, *teatrul ambiental* inițiat de regizori ca Richard Schechner și Luca Ronconi, *teatrul politic* promovat de Ariane Mnouchkine la *Théatre du Soleil* ș.a.

Înscriindu-se în formula *teatrului documentar*, piesa *Cele cinci zile ale orașului* nu are, propriu-zis, o povestire. Cele opt tablouri se pot constitui în *nuclee narative* distincte și, abia în final, obținem o imagine coerentă a ceea ce se petrece pe scenă. La rândul lor, conflictele se precipită pe măsură ce se acumulează evenimente și situații înfățișate. De altfel, revin insistent în dezbatere idei și conduite de viață, a căror rezolvare presupune acțiuni hotărâte și soluții umaniste.

În piesa *Moartea domnului Platfus*, dramaturgul „construiește" personaje a căror biografie ascunde o întreagă „Odisee" a înstrăinării omului de sine și de ceilalți, în condițiile în care afirmarea individului este întunecată de spectrul „rinocerizării". *Platfusizarea* personajelor apare la Romulus Guga ca un proces lent, cu acțiune corosivă, care deturnează acțiunile umane de la manifestarea liberă a personalității. Platfus devine așadar *personajul-arhetip*, simbolul unei condiții umane aflată sub semnul *alienării*, determinată, în ultimă instanță, de vicisitudinile istoriei, de spectrul unui cataclism nuclear. Reflecțiile unor personaje (ca Bach, de pildă) sunt de natură să caracterizeze însuși mesajul piesei : „Platfușii se nasc și dintr-o memorie cumplită, și dintr-o mare ticăloșie". Ca și maxima devenită celebră, potrivit căreia „somnul rațiunii naște monștri", tot astfel putem afirma, împreună cu dramaturgul, că, în absența înțelegerii reciproce, a comuniunii spirituale poate apărea „maladia" platfusizării, infirmitate sufletească similară rinocerizării, înfățișată de

Scanned with OKEN Scanner

Eugène Ionesco în piesa *Rinocerii*. „Anihilarea" prin moarte a scriitorului Anton Platfus nu înseamnă însă automat lichidarea maladiei, ci doar începutul unei acțiuni de purificare și asanare morală.

Dramaturgul folosește un limbaj adecvat conduitei existențiale a personajelor, replicile conținând un univers de gânduri și sentimente din care se pot desprinde trăsături de caracter și conduite ale eroilor. Reține atenția, în acest context, comportamentul *Ziaristului* din piesa *Cele cinci zile ale orașului*, care reușește să cunoască atitudini, conduite prezente în diverse colectivități umane, pe fundalul tabloului inundațiilor din anul 1970. Uneori, limbajul este fragmentat, dizlocat — ca în *Moartea domnului Platfus* — de dialoguri care amintesc de replicile eroilor lui Eugène Ionesco din *Cântăreața chelă* și *Lecția*, în care ilogicul și absurdul reflectă gradul de alienare a personajelor.

Prin dramaturgia lui Romulus Guga teatrul românesc cunoaște o ascensiune către universalizarea valorilor sale, devenind partener cu drepturi egale în cadrul tendințelor din teatrul contemporan.

9. VIRTUȚILE COMEDIEI SATIRICE LA MIHAI ISPIRESCU

Debutând în 1985 cu *Trăsura la scară*, dramaturgul Mihai Ispirescu s-a afirmat ca un talent cu reale aptitudini pentru comedia satirică, pentru descifrarea semnificațiilor înscrise în biografia unor eroi integrați în mecanisme birocratice menite să le anihileze personalitatea (piesa *Într-o dimineață* se menține în această atmosferă de satirizare a birocrației).

Mihai Ispirescu reabilitează satira filosofică nu numai pentru a da amplitudine universului său de discurs, ci și pentru capacitatea ei de a sancționa și reduce la absurd concepții, atitudini și conduite ale unor personaje care abandonează orice criterii axiologice în aprecierea calităților umane. Ieșirea din această situație este posibilă numai prin intermediul ironiei, trecută prin filtrul reflecției filosofice asupra condiției individului.

Urmărirea mecanismelor psihologice de anihilare treptată a personalității, de ignorare a principiilor și normelor de viață bazate pe comprehensiune și afectivitate constituie subiecte predilecte ale dramaturgului Mihai Ispirescu. Este semnificativ faptul că mediul din care își „selectează" dramaturgul structurile tipologice ale eroilor este birocrația, cu servituțile sale, preocupată de modul în care pot fi distruse, metodic, zone întinse ale valorilor umane, cu re-

Scanned with OKEN Scanner

percusiuni asupra pierderii însușirilor și calităților umane. Astfel, în *Trăsura la scară*, personajul Boiangiu face parte din galeria tipologică a acelor ascensioniști ai puterii birocratice, pentru care este mai presus de orice funcționarea unui mecanism, chiar dacă este perfect inutil ca eficiență practică, omul fiind „pierdut" în angrenajul unei mișcări „încremenită" în neputință. Până la urmă, eroul devine el însuși victima acesteia, fiind înlăturat de mecanismul birocratic, al cărui fervent apărător a fost.

Mult mai evoluat și mai versat în mânuirea și stăpânirea aparatului birocratic este Berzea din piesa *Într-o dimineață*, secondat de funcționari zeloși, între care se remarcă Stroescu, personaj înzestrat cu calități și abilități specifice tipului de carierist birocratic.

Ca modalitate de tratare a „materialului" de viață căzut sub incidența sa, dramaturgul este adeptul unor mixturi categoriale în care coexistă elemente de comic și de tragic, absurd și grotesc, reflectând situații și conduite de viață de mare amplitudine a trăirilor existențiale. Surprindem, în același timp, elemente de fantastic, care se „infiltrează" în realitate, așa cum întâlnim apariția rinocerilor din piesa *Rinocerii* de Eugène Ionesco. Astfel, dedublarea personajului Georgescu din piesa *Într-o dimineață* constituie un prilej pentru dramaturg de a intenta un proces forțelor alienante ale birocratismului, care anihilează tot ceea ce este afectivitate și sensibilitate umană. Replica din finalul piesei : „Salvați omul, oameni buni !" este semnificativă pentru mesajul pe care vrea să-l transmită dramaturgul.

Personajele lui Mihai Ispirescu „respiră" atmosfera mediului birocratic din care își nutresc false idealuri și aspirații. Ele sunt concepute în „tonuri" și cu trăsături caricatural-grotești, cu iradieri către absurd și cu sensuri specifice parabolei filosofice. Astfel, Boiangiu, Păsteanu, Stănciugel *(Trăsura la scară)*, ca și Berzea, Stroescu, Aspasia *(Într-o dimineață)* manifestă o psihologie specifică acelei tipologii umane pentru care oamenii, cu problemele lor, nu reprezintă realitatea, ci sunt o „pură ficțiune" ; în schimb, adevărata viață s-ar „ascunde" în mecanismele unei mișcări sterile sau în abstracții, statistici, tabele, grafice etc.

Modalitatea dramaturgului de a „construi" personaje caricatural-grotești reiese și din replicile acestora. Astfel, atât Boiangiu, cât și Berzea sunt obsedați până la paroxism de ideea aberantă a menținerii mecanismului birocratic și nu admit să se strecoare vreo greșeală sau să apară unedva vreo fisură în modul său de funcționare. În ambele piese întâlnim același mod de a construi dialogu-

Scanned with OKEN Scanner

rile, de a elabora replici scurte, directe, ceea ce permite spectatorului să pătrundă pe nesimțite în dilemele mecanismelor birocratice, în modul de a fi și de a simți al acestor personaje fără biografie și sensibilitate.

Comediile satirice ale lui Mihai Ispirescu se remarcă prin modul ingenios în care concepe structura dramatică a operelor sale, utilizând procedee și tehnici teatrale menite să contribuie la relevarea funcțiilor satirei filosofice, pe care montarea scenică o amplifică. Astfel, în ceea ce privește acțiunea, dramaturgul este preocupat ca printr-o suită de acțiuni multiple, aparent disparate, să realizeze o construcție unitară sub raportul semnificațiilor mesajului. Conflictele se nasc din confruntarea personajelor cu situații de viață marcate de falsitatea trăirilor și a sentimentelor umane. De altfel, întâlnim frecvent scene în care apar personaje-arhetip, cum sunt, de pildă, cei patru subalterni — din *Trăsura la scară* — de o simetrie perfectă în liniaritatea trăsăturilor umane.

Mihai Ispirescu este un spirit inventiv și în ceea ce privește modul de a concepe, din punct de vedere dramaturgic, aparatul birocratic și funcționalitatea sa. În *Trăsura la scară*, de exemplu, autorul ne introduce într-un labirint de camere, cu instalații ciudate, printre care se învârtesc personajele, dominate de pasiunea urcării cu orice preț a ierarhiilor birocratice. Contrar însă așteptărilor sale, Boiangiu reface, etapă cu etapă, drumul invers, de la camera 4 la camera 1, ceea ce înseamnă involuția sa ierarhică.

Scanned with OKEN Scanner

POSTFAȚĂ

COMEDIA CONTEMPORANĂ — MODALITATE PERFECTĂ DE COMUNICARE A ANGOASELOR OMULUI DE AZI SAU CÂTEVA GÂNDURI TREZITE DE LECTURA INCITANTEI CĂRȚI A D-LUI MIRCEA CRISTEA *

Într-una din sălile de la parterul cunoscutului muzeu vienez, *Kunsthistorische Museum*, ce găzduiesc arta greco-latină, într-o vitrină, prin nimic deosebită de celelalte, se află o mică statuetă de Tanagra. Nu este vorba însă despre o femeie, pentru că, îndeobște, aceste minuscule capodopere de lut înfățișează femei, cu veșmintele frumos drapate în jurul corpului, cu văl pe cap sau cu o pălărie, în picioare sau șezând. Statueta despre care vorbesc înfățișează un adolescent, cu trupul gol, perfect alcătuit, cu părul lung, buclat și

* Există cărți care nu au nevoie de prefețe ori postfețe sau, mai bine spus, îți este imposibil să le scrii, pentru că se recomandă singure prin seriozitatea lor, prin profunzimea meditațiilor, prin amploarea informațiilor. Așa este cartea d-lui Mircea Cristea.

M-a uimit când am citit-o. Este atât de bogată în date și concluzii pe marginea condiției omului contemporan și a modalităților în care problemele, preocupările, angoasele sale și-au găsit întruchiparea în artă, mai ales în arta teatrului, încât nu mai poți adăuga nimic. În istoria omenirii nu sunt multe epocile în care teatrul să fi fost atât de sensibil la durerile și căutările omului ca în frământatul nostru veac, ne spune d-l Mircea Cristea, vorbind despre parabolele și alegoriile create de Bertolt Brecht, de Friedrich Dürrenmatt și Max Frisch, de Harold Pinter și Edward Allbee, dar mai ales de Eugéne Ionesco și Samuel Beckett.

Este adevărat că se pot da exemple mai puternice și mai convingătoare. Se poate vorbi despre marii tragici greci și sarcasticul lor contemporan, Aristofan, despre Shakespeare sau despre Goethe și Schiller, dar alături de aceste ilustre personalități trebuie să recunoaștem și locul ocupat de dramaturgia veacului XX. Aceasta nu mai este o dramaturgie pusă sub semnul clarității și al structurilor bine definite, ci este încărcată de convulsii, contorsionată, sincretică, cu râs ce se transformă în plâns și cu lacrimi ce dispar înghițite de cosmosul ironiei. În cel mai tragic veac, pe scenă se râde! Dar cum se râde! Se râde amar, aspru, sardonic, batjocoritor. Acest lucru ni-l arată d-l Mircea Cristea. Să-l aflăm citindu-i cartea!

Scanned with OKEN Scanner

cu un enigmatic zâmbet pe buze. Până acum nimic deosebit, numai că tânărul, cu zâmbet aproape ca al Giocondei, ține pe lângă trupul său o mască comică, grotescă, cu un râs înghețat și ochi imenși. Ce a vrut să spună artistul de odinioară cu această statuetă ? Înfățișa ea oare un actor de comedie sau chiar sufletul comediei ? Drumul între mască și chipul tânărului este drumul de la sarcasm la muzică, de la grotesc la lirism, iar contradicția între cea dintâi și față este mai puternică decât oricând.

Oare ce intuiție genială l-a ajutat pe anonimul creator al statuetelor de Tanagra să sesizeze acest mare adevăr legat de comedie, să-și dea seama că imperiul ei se întinde de la cel mai cald zâmbet la grimasa plină de sarcasm ? Cât spirit de observație și câtă îndrăzneală iconoclastă, ca în timpul imperativelor absolute formulate de Aristotel în *Poetica* sa în legătură cu comedia, ca artistul anonim să-și dea seama că dezvoltarea ei viitoare va merge către umplerea golului dintre chipul adolescentului și schimonosirea măștii aristofanești !

Golul a fost umplut încă de marele Shakespeare. *Visul unei nopți de vară,* cu universul lui Oberon, al Titaniei și al lui Puck, sau *Chinurile pierdute ale dragostei,* cu regi, regine și prințese, pentru a nu mai vorbi despre *Mult zgomot pentru nimic,* cu duelul sentimental-ironic dintre Beatrice și Benedick sau conflictul dintre Jack Melancolicul și Rozalinda din *Cum vă place,* sunt modalități de cunoaștere a adevărului despre om, puse sub semnul comediei.

Cea mai puternică victorie a comediei este însă cea din zilele noastre, când, în ciuda încercărilor disperate de reînviere a tragicului de către Albert Camus, susținut teoretic de Jean-Marie Domenach sau Lucien Goldman, râsul sarcastic, compătimitor, ironic, distanțat sau cu înțelegătoare complicitate pentru slăbiciuni, triumfă în farsele tragice ale lui Friedrich Dürrenmatt și Max Frisch, în piesele lui Eugène Ionesco și Samuel Beckett, în lucidele eseuri asupra condiției umane ale lui Harold Pinter sau în lucrările celor mai buni autori americani contemporani : Sam Shepard, David Mamez, Lanford Wilson ș.a.

„Numai râsul ne ajută să ne împăcăm cu viața noastră", spunea directorul adjunct de la „O' Neill Foundation", în 1975, la sfârșitul *Conferinței Naționale a dramaturgilor americani,* organizată de această fundație la Waterfort, Connecticutt, constatând o depășire a amărăciunii, a structurilor proprii teatrului absurdului și prezența unor piese puse sub semnul comediei, este adevărat, o comedie apropiată de lacrimi și plâns, dar comedie.

Scanned with OKEN Scanner

Asocierea până la confuzie a măștii aristotelice cu umorul fin a fost realizată și de romantici, mai ales de Alfred de Musset în *Un caprice, Les capices de Marianne, On ne badine pas avec l'amour* sau *La quenouille de Barberine*, dar, pe plan teoretic, formulările continuă să rămână cele proprii *Poeticii* Stagiritului sau *Poeticii* lui Boileau. Până și Hegel, în *Prelegeri de estetică* (în rom. de D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. II, p. 600), precizează că „de natura comediei ține, în general, infinita bună dispoziție a omului și încrederea de a se fi ridicat deasupra propriei contradicții și de a nu se menține nicidecum în amărăciuni și nefericire".

Cel dintâi care sesizează că s-a schimbat fundamental comedia, că ea este cea mai potrivită formă de comunicare și întruchipare a imaginii omului înjumătățit, mărunt, nefericit din zilele noastre a fost Luigi Pirandello, fapt subliniat în mod special de J.L. Styan în *The Dark Comedy, The Development of Modern Comic Tragedy* (Cambridge University Press, 1962, p. 529) : „Pentru a înțelege comicul în teatrul de azi nu mai are rost să ne îndreptăm către Hazlitt, Meredith, Bergson sau Freud, ci către Pirandello, al cărui eseu, *L'Umorismo,* oferă cheia comicului timpurilor noastre".

Odinioară, omul era centrul universului — arată marele scriitor italian în celebrul său eseu citat de J. L. Styan —, astăzi el nu mai este decât neputinciosul locuitor al unei infime planete. Altădată, contempla cerul și stelele, știind bine că dincolo de ele se luptă îngerii cu diavolii pentru a-i câștiga sufletul. Acum, acest suflet nu mai există sau, în orice caz, nu se mai luptă spiritele universului pentru el. În această grotescă și sublimă contradicție găsesc scriitori contemporani izvorul inspirației lor — subliniază Pirandello — numindu-l pe scriitorul contemporan „poet umorist", poetul unei epoci falimentare, poetul unui timp în care omul nu-și mai descoperă decât neputința. Pirandello citează ca exemplu cazul Regelui Lear, aflat în fața decăderii și nefericirii lui. Regele Lear crede că are dreptul la cântecul tragic, dar condiția lui este comică. Nu-i mai poate cere socoteală lui Dumnezeu.

„Nu-l vedeți — arată scriitorul italian — în față pe Regele Lear înarmat cu o mătură în tot comicul său... Odinioară, exista un castel superb, ridicat pe un nor roșu, un nor ce părea de flăcări. Acest castel era imperiul său și vântul l-a spulberat. Apune soarele și norul se schimbă : a devenit livid, mai apoi negru, în cele din urmă devine ploaie și picăturile se transformă în lacrimi" (Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, în Luigi Pirandello, *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1960, p. 870).

Scanned with OKEN Scanner

Omul e murdar de noroi, cu o coroană de spini pe cap. După aproape șapte decenii, interpretarea dată de Pirandello *Regelui Lear* revine în cunoscuta lucrare a lui Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru,* când piesa lui Shakespeare nu mai este considerată o tragedie, ci o operă tragic-grotescă despre falimentul uman. Absolutul în care credea eroul tragic este luat în derâdere, iar ființa umană, în ipostaza de nebun bătrân și orb, discută pe marginea decăderii sale în pustiul bântuit de furtună. Un singur pas și omul nu mai este decât Vladimir și Estragon așteptându-l pe Godot lângă un copac fără frunze, bun numai pentru a agăța de crengile lui uscate un pantof găurit și murdar sau Hamm și Clov, un paralitic orb și un zănatec, lângă două pubele în care stau bătrânii părinți, așteptându-și moartea, din piesele lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot* și *Sfârșitul partidei.*

În anul 1970 eram la Helsinki și am văzut la Teatrul Național *Sfârșitul partidei,* în regia lui Jack Witikka. Spectacolul era amuzant, și fiecare replică stârnea râsul. M-a surprins viziunea, dar regizorul mi-a explicat că Samuel Beckett a dorit acest lucru, fiind foarte trist când a văzut o montare lugubră, întunecată, cu accente desperante. Un an mai târziu, în mai 1971, la München, s-a montat aceeași piesă la *Rezidenz Theater.* Totul era cenușiu, ritmul lent, îngrozitor de lent, cu pauze „cehoviene", obositoare, plictisitoare. De data aceasta înțelegeam bine toate cuvintele, știind germana, ceea ce nu era cazul în Finlanda, dar mi-am dat seama că nu aceasta era cheia piesei, că Samuel Beckett avea dreptate să dorească actori cu haz, pentru că alegoria sa era o comedie, o comedie, amară despre condiția noastră existențială, dar o comedie.

Nu sunt adepta acceptării fără criterii a genurilor și nici a unei comedii „sans rivage" — cum a dorit Roger Garaudy să fie realismul („le realisme sans rivage") —, dar schimbarea opticii noastre despre înțelesul comediei trebuie să se producă, pentru că întreaga creație literar-dramatică a timpului prezent ne obligă la aceasta. Sunt de părere că există și *tragicomedia* și *grotescul,* atât de bine definit de Wolfgang Kaiser în lucrarea sa despre *grotesc,* dar mutațiile comicului sunt o realitate de necontestat. Genul își păstrează neștirbită capacitatea de a sesiza discrepanța dintre aparență și esență, dar această discrepanță are alte conotații decât cele tradiționale. Își păstrează genul și funcția de reproducere sau de redare a luptei dintre „anul vechi" și „anul nou", despre care vorbește și Mihail Bahtin în *François Rabelais* și Paolo Toschi în *Le origini del teatre italiano,* dar „anul nou" nu înseamnă neapărat bucurie. La începuturile comediei, spectatorului i se lasă

Scanned with OKEN Scanner

dreptul să știe adevărul, pe când eroii nu-l știau sau, cel mult, îl știa sclavul viclean și abil sau servitorul isteț și plin de inventivitate. Acum adevărul îl știu și eroii, distrugându-se sentimentul de superioritate al publicului față de cei de pe scenă, dar, mai exact, această cunoaștere îl ajută pe spectator să-și înțeleagă condiția. Ironia autorului nu se mai îndreaptă către purtătorii de vicii, ci către el însuși, comunicându-se faptul că scriitorul nu este numai ironic, ci, mai ales, autoironic. În comedia contemporană râdem de eroi, râdem cu ei, dar râdem și de noi înșine. Noi suntem cei pociți, schimonosiți, neputincioși și, totuși, rămânem oameni dacă putem să râdem, râsul fiind un dat omenesc.

Arthur Koestler vorbește, în cunoscuta sa lucrare *Inside and Outlook* (New York, Macmillan Company, 1949, p. 3), despre râs ca despre o activitate umană prin excelență, descoperind în „omul care râde" pe *homo sapiens*. Ideea fusese susținută și de William Hazlitt, în *The Comic Writers of Great Britain*, arătând că omul este singurul animal care râde și plânge, pentru că este singurul zguduit de diferența dintre ceea ce sunt lucrurile și ceea ce ar trebui să fie în realitate.

În epoca noastră, râsul, și plânsul, provocate de descoperirea acestor diferențe, nu mai sunt succesive, ci concomitente și tocmai această concomitență, semn cert al inteligenței și al capacității omului contemporan de a sesiza discrepanțele, a dus la noile forme ale comediei. S-ar fi putut oare îmbogăți tragedia ? Nu. Pentru că eroul tragic este supradimensionat și el exprimă încrederea în om, pe când eroul comic este subdimensionat, comunicând și întruchipând cunoașterea exactă a realității. De aceea, în epoca noastră a înflorit „teatrul deriziunii", „farsa tragică", „comedia amară", cu un alt cuvânt, noile forme ale comediei.

Aceste noi forme : *comedia alegorică, comedia clovnilor, a bufonilor, a faliților, a estropiaților, a bătrânilor* în pubele a îngăduit exprimarea unor mari adevăruri legate de condiția umană. Aș dori să dau ca exemplu numai modul în care a fost comunicat protestul, adevărul despre gândurile și sentimentele noastre în cei patruzeci și cinci de ani de dictatură comunistă de către dramaturgii români. Multe din piesele lor nu s-au jucat sau s-au jucat rar, pe scene provinciale, dar ele sunt cele care rămân să depună mărturie viitorului despre forța de protest a teatrului românesc.

Pe prim plan situez dramaturgia lui Marin Sorescu, atât metaforele sale filosofice, *Iona, Paracliserul, Matca, Există nervi, Lupoaica mea* și *Desfacerea gunoaielor*, penultima nejucată deloc și ultima cu premiera în decembrie 1993 la Teatrul „Vasile

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri“ din Bălți, Republica Moldova, ca și alegoriile sale neistorice, *Răceala* și *A treia țeapă*.

Iona, în burta balenei, nu este altul decât intelectualul român, într-o lume închisă, omul care nu poate scăpa, nu numai de barierele exterioare, ci și de cele interioare. Este un prizonier care își constată condiția cu cel mai ascuțit umor, cu cele mai caustice și amuzante observații. Aș da, ca exemplu, un singur moment:

— „Ce mare bogată avem !

— Habar n-aveți câți pești mișună pe aici.

— (Curios). Cam câți ?

— Dumnezeu știe : mulți.

— (Cu uimire). O sută ?

— Mai mulți.

— Cam cât ar număra toată viața ?

— Mai mulți.

— Atunci cam câți ar număra toată moartea ?

— Poate, pentru că moartea e foarte lungă.

— Ce moarte lungă avem ! Dacă poți număra atâta bogăție... Ce mare bogată avem !“ (Marin Sorescu, *Iona*, în Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 26-27).

Dacă Iona a ajuns din întâmplare în burta balenei și nu are altă ieșire decât sinuciderea, Paracliserul se închide singur în catedrală. Starea de disperare a personajelor din celebrul tablou *Pluta Meduzei* de Gericault este și starea personajelor din piesa cu același nume a lui Marin Sorescu, dar disperarea lor este caraghioasă, absurdă, pentru că ei nu sunt în stare să zboare, nu au capacitatea să-și construiască o rachetă adevărată, ci una falsă, prăbușită înainte de a-și lua avânt către cer. *Cățărătorul*, *Metrul*, *Fotograful*, *Teul*, eroii din *Pluta Meduzei* cu numele lor categoriale și simbolice, cu obsesiile lor tehnice, ajung la o concluzie dureroasă, dar comunicată cu haz irezistibil, și anume că (citez): „Suntem atât de civilizați, ne-am îndepărtat atât de mult de maimuță, încât acum nimeni nu se mai poate cățăra în copac. Trebuie să folosim tehnica cea mai avansată la un lucru care, altădată, l-am făcut în mod spontan“.

În marile sale alegorii pseudoistorice, aluziile sunt la contemporaneitate. În *Răceala* nu este vorba câtuși de puțin de Mahomed venit să cucerească Muntenia, ci de dictatori însetați de putere, care nu mai pot înțelege arta și nu mai pot scrie poezii. Ideea rezistenței omului din popor este simbolul rezistenței împotriva invaziilor unor ideologii dușmănoase.

Scanned with OKEN Scanner

Un moment de protest energic este cel din *A treia țeapă*, când Minică, întruchipare a sufletului românesc, vine din adâncul istoriei pentru a vedea cum se trăiește în timpul prezent și are să se întoarcă în vremea lui pentru a-i spune nevestii să-și lepede pruncul, pentru că „nu se mai poate trăi în Țara românească".

Ideea de *țară-închisoare*, de țară condusă de despoți fără milă, este materializată sugestiv și de Ion Băieșu în *Dresoare de fantome*, cu fantomele chinuite pentru a da ascultare într-un castel situat în afara timpului și a spațiului.

Un dramaturg interesant, care a descoperit noi variante ale comediei alegorice, este Dumitru Solomon. În creația sa găsim și câteva drame filosofice, *Socrate*, *Platon*, dar cele mai multe dintre lucrările sale se înscriu în zona comediei, de la comedia de situații, cu amuzante inserții polițiste, precum *Fata Morgana*, până la comedia filosofică plină de sarcasm, *Diogene, câinele*. El este și un maestru al piesei scurte și la ele ne vom referi în rândurile care urmează.

Pornind de la conflictul între generații, clasic și tradițional în comedie, ca și de la optica firească a genului care îi arată pe tineri superiori bătrânilor, Dumitru Solomon a renuntat la sensurile optimiste ale acestei victorii în *Neînțelegerea*, preferând să arate rezultatul dezastruos al compromisului făcut de ambele tabere. În *Ignoranții*, mișcarea clasică de revenire la punctul inițial al lui *Hopa Mitică* sau a diavolului de bâlci din „la boite au diable" se transformă într-un admirabil mijloc de satirizare a prostiei, în timp ce certurile de familie și cicălelile soției din *Insomnie* relevă lipsa de comunicare dintre oameni. Discrepanțele între ceea ce sunt oamenii și ceea ce cred ei despre ei este rezolvată cu sarcastică ironie în *Balenele*, unde este suficient să apară un vânzător de balene pentru cămăși pentru ca sinucigașul să renunțe la gândurile morții, sau în *Uzurpatorul*, unde *Insul 2* se urcă pe scara pregătită pentru *Insul 1*, într-o clipă de ezitare a acestuia din urmă.

În toate piesele scurte, ca, de altfel, și în *Fata Morgana* sau în dramele filosofice, Dumitru Solomon se arată neîntrecut în îmbinarea observării comportamentului uman cu tehnicile clasice ale teatrului de bâlci, ale circului, ale formelor de cabaret și de *music-hall*. Repetițiile, *qui-pro-qou*-urile, lipsa de identitate a personajelor, asemănarea lor până la confuzia totală sunt însă numai pretexte pentru examinarea lucidă a greșelilor, dar nu a unor erori obișnuite, ci a celor dintr-o lume lipsită de libertate, obli-

Scanned with OKEN Scanner

gată la compromisuri. El condamnă ipocrizia, mediocritatea, minciuna, asociind situații reale cu abstracțiile proprii alegoriei. În *Apa*, unde eroii sunt indicați doar prin litere : *X*, *Y*, *Z*, renunțarea la numele proprii este un semn clar nu numai al lipsei lor de valoare, ci și al compromisului, al dorinței de adaptare cu orice preț la cerințele celorlalți. În *Focul*, eroii asistă, fără să facă nimic, la incendierea unei case, cu toate că știu că nu este bine, dar nu vor să se opună curentului, tendințelor dominatoare. În *Scene din viața unui bădăran*, Dumitru Solomon a creat un *Alceste* al zilelor noastre, adică un erou care se împotrivește minciunii. De această dată nu mai suntem în fața unei acțiuni metaforice, cu un timp și un spațiu neprecizate, ci chiar în societatea românească din timpul dictaturii comuniste, nonconformistul lui Dumitru Solomon preferând să rămână fără casă, fără serviciu și fără bani decât să accepte compromisul.

Tot pe linia comediilor satirice, prozaice, realiste, cu acțiunea perfect încadrată în timpul și în spațiul anilor postbelici sunt și piesele lui Teodor Mazilu. Ele au fost, adeseori, comparate cu comediile lui I. L. Caragiale în ceea ce privește capacitatea de a surprinde un univers bine situat pe meridianele timpului și globului, dar cu largi valori generalizatoare.

Eroii lui Mazilu din *Proștii sub clar de lună*, *Acești nebuni fățarnici* și *Mobilă și durere* au nume, identitate precisă, dorințe și idealuri bine conturate, scopul lor fiind acela de a ajunge „cei mai mari bandiți din lume", dar, în realitate, sunt niște „bandiți" mărunți, jalnici, meschini. Se agită, vorbesc, depun eforturi, risipesc energie, sentimentalism ieftin și sunt rizibili, falimentari. Ei sunt incapabili să trăiască profund, în ciuda mimetismului. Au o labilitate dezarmantă, o inconsecvență uriașă. Astfel, în *Proștii sub clar de lună*, despărțindu-se de Emilian, Ortansa îi reproșează că nu plânge, nu se zbate : „Mă despart de tine în mod definitiv, n-o să mai fiu soția ta..." *Emilian* : „*La revedere !*" *Ortansa* : „Asta găsești tu să-mi spui într-o asemenea împrejurare ? Nu te gândești la fericirea noastră distrusă ? Ce-o să spună lumea ? Colegii tăi de birou ? Ce-o să spună biata maică-ta, femeie bătrână și suferindă ? Vezi în ce situație nefericită te găsești ?" Personajele din *Somnoroasa aventură* vorbesc mult, dar se împotmolesc într-o atmosferă de lâncezeală, tânjesc să intre în normalitate, dar nu reușesc. În *Ce frumos e în septembrie la Veneția*, eroii se plictisesc de moarte în cetatea lagunei și abia așteaptă să ajungă acasă ca să vorbească despre Veneția.

Scanned with OKEN Scanner

Același curaj în demascarea unei totale lipse de valoare a individului adaptat la condițiile dictaturii o găsim și în comediile lui Mihai Ispirescu, în special în *Într-o dimineață de aprilie.*

Pe linia alegoriilor, a comediilor-metaforă se situează și piesele lui D. R. Popescu, *Luminile Paradisului, Dirijorul* și *Cezar, măscăriciul piraților*, alegoria îngăduind și accente tragice sau, mai bine spus, grotesc-tragice, alături de cele sarcastice și ironice.

În *Luminile Paradisului*, Rop, savantul preocupat doar de matematica lui, insensibil la apelurile vieții, nu ne trezește decât dispreț. Transformarea personajelor în manechine umplute cu rumeguș în *Dirijorul* nu ne inspiră milă, ci doar o distanțată compasiune, iar *Cezar, măscăriciul piraților* ne face conștienți de primejdia dictaturii sub forma glumei, mai ales atunci când, de pe corabia piraților, nu coboară în Roma Cezar, ci Piratul care i-a luat înfățișarea, hotărât să stăpânească lumea.

Gellu Naum, unul dintre cei mai buni poeți suprarealiști din anii '30, a scris două comedii în care mijloacele dadaiste, suprarealiste, modalitățile comice ale teatrului absurdului sunt puse în slujba demascării lipsei de identitate a omului contemporan. În *Ceasornicăria Taus* oricare îl poate înlocui pe celălalt, oamenii fiind doar simple numere sau celule iterschimbabile. O amară, dureroasă, caustică metaforă a lipsei de valoare este și *Insula*. Pornind de la o imaginară reconstituire a existenței lui Robinson Crusoe, Gellu Naum ne înfățișează într-o voită abradacadabrantă acțiune, plină de contraziceri și răsturnări, ridicolul oamenilor care afirmă despre ei că reprezintă altceva decât sunt în realitate. Robinson Crusoe — respectiv Selkirke — se crede unicul și marele naufragiat, Piratul se consideră cel mai mare dintre pirați, dar, în realitate, ei nu sunt decât niște bieți lăudăroși. Vineri, negrul pe care Selkirke are certitudinea că-l învață să fie om, știe mult mai multe despre lume și viață decât maestrul și stăpânul său.

Alegorice sau realiste, comediile scrise în perioada dictaturii constituie cel mai interesant și sugestiv document al epocii, parcurse de noi timp de patru decenii și jumătate, dar valoarea lor nu este documentară sau informativă, ci artistică, comicul dovedindu-se astfel cel mai potrivit mijloc de comunicare și întruchipare a preocupărilor și problemelor unei întregi generații.

Nicicând, în literatura noastră dramatică, la fel ca și în literatura lumii de azi, modalitățile comice nu au slujit mai bine adevărul despre om și despre existența sa. Și mă gândesc nu numai la comediile noastre, ci și la cele ale lui Eugène Ionesco, la *Rino-*

Scanned with OKEN Scanner

cerii, la *Ucigaș fără simbrie* sau la *O, ce grand bordel !*, la piesele lui Samuel Beckett, la *Vizita bătrânei doamne* și *Fizicienii* de Friedrich Dürrenmatt, la *Biedermann și incendiatorii* și *Andorra* de Max Frisch...

Situată între zâmbetul enigmatic al tânărului și masca sa comică, imaginată de creatorul statuetei de Tanagra de acum două milenii și ceva, comedia contemporană acoperă în întregime dismembrarea dintre cele două chipuri, chipul real și cel purtat pe scenă.

ILEANA BERLOGEA

București, iulie 1995.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

LEI 14000

ISBN 973 - 30 - 5906 - 4

Există cărți care nu au nevoie de prefețe ori postfețe sau, mai bine spus, îți este imposibil să le scrii, pentru că se recomandă singure prin seriozitatea lor, prin profunzimea meditațiilor, prin amploarea informațiilor. Așa este cartea domnului Mircea Cristea.

M-a uimit când am citit-o. Este atât de bogată în date și concluzii pe marginea condiției omului contemporan și a modalităților în care problemele, preocupările, angoasele sale și-au găsit întruchiparea în artă, mai ales în arta teatrului, încât nu mai poți adăuga nimic. În istoria omenirii nu sunt multe epocile în care teatrul să fi fost atât de sensibil la durerile și căutările omului ca în frământatul nostru veac, ne spune domnul Mircea Cristea, vorbind despre parabolele și alegoriile create de Bertolt Brecht, de Friedrich Dürrenmatt și Max Frisch, de Harold Pinter și Edward Allbee, dar mai ales de Eugéne Ionesco și Samuel Beckett.

Este adevărat că se pot da exemple mai puternice și mai convingătoare. Se poate vorbi despre marii tragici greci și sarcasticul lor contemporan, Aristofan, despre Shakespeare sau Goethe și Schiller, dar alături de aceste ilustre personalități trebuie să recunoaștem și locul ocupat de dramaturgia veacului XX. Aceasta nu este o dramaturgie pusă sub semnul clarității și al structurilor bine definite, ci este încărcată de convulsii, contorsionată, sincretică, cu râs ce se transformă în plâns și cu lacrimi ce dispar înghițite de cosmosul ironiei. În cel mai tragic veac, pe scenă se râde! Dar, cum se râde? Se râde amar, aspru, sardonic, batjocoritor. Acest lucru ni-l arată domnul Mircea Cristea. Să-l aflăm citindu-i cartea!

Ileana Berlogea

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, R.A.
BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner